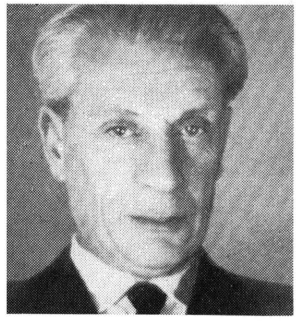
Искусство КИНО

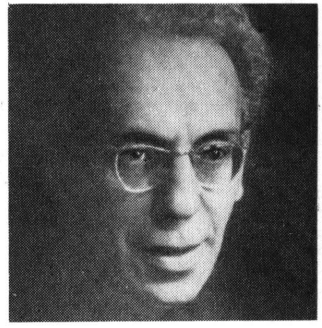
3 1974

Поздравляем

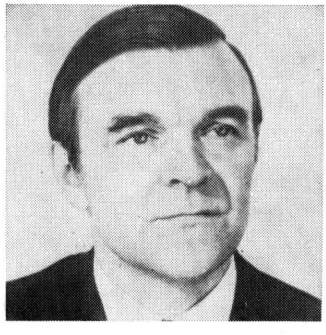
с 70-летием
Меркурьева Василия Васильевича,
народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Возвращение Максима», «Профессор Мамлок», «Небесный тихоход», «Сыновья», «Повесть о настоящем человеке», «Звезда», «Верные друзья», «Летят журавли», «Обыкновенный человек», «Люди на мосту», «Сережа», «Дворянское гнездо», «Здесь наш дом»



с 70-летием
Скворцова Сергея Константиновича,
заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР, профессора, много лет преподававшего кинорежиссуру во ВГИКе, художественного руководителя киностудии «Беларусьфильм» в 1961—1965 гг.



с 60-летием
Данина Даниила Семеновича,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых и Ломоносовской премии, кинокритика и сценариста, написавшего сценарий ленты «В глубины живого» (с Н. Жинкиным и Е. Мандельштамом), автора многих статей по проблемам киноискусства



с 50-летием
Бондарева Юрия Васильевича,
лауреата Ленинской премии, писателя, принимавшего участие в создании фильмов «Последние залпы», «Тишина», «Освобождение», «Горячий снег»

Искусство кино

3 | 1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.

Зам. главного редактора
Медведев А. Н.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Зам. главного редактора
Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки — Н. Мордюкова в фильме «Возврата нет» (режиссер А. Салтыков, «Мосфильм»).

Содержание

Проблемы века — проблемы художника

1 Во имя общих целей

Новые фильмы

23 Конст. Славин — Сегодня и всегда
30 Г. Прожико — Любовь к герою
43 Н. Савицкий — Дела человеческие
52 К. Щербаков — Движение характера, движение времени
59 Л. Аннинский — Хроника зрительских эмоций
64 В. Силюнас — Шум шуму рознь. .

Современность и экран

71 Эдуард Дубровский — Нужна социально активная позиция

Теория и история

86 К. Долгов — Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф

Мемуары и публикации

106 Евг. Габрилович — Четыре четверти

Из творческого опыта

129 Г. Франк — Новое всегда впереди

Кино и школа

147 И. Вайсфельд — Поэзия педагогического поиска

Издано о кинематографе

160 М. Шатерникова — Проблема кинообраза
164 Инна Соловьева — Как это делается

За рубежом

168 Р. Юренев — Фестиваль умер. Да здравствует фестиваль!
183 А. Липков — Фильм Сатьяджита Рэя
188 А. Чернышев, В. Пронин — Этот старый добрый гангстер
191 Выставка Дзиги Вертова в Берлине

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Problems of the Time – Problems of the Artist

In the Name of Our Common Goals (page 1).
Cinéastes from the socialist countries, participants of the VIII Moscow Film Festival speak out.

New Films

Konstantin Slavin — Today and Always (page 23).
Review of the film «Recollections of Courage» (Lennauchfilm, 1972).

Galina Prozhiko — Love to the Hero (page 30).
Review of the films by Saratov TV Studios' «The Hard Bread» (1969), «A Page» (1970), «Kurilov Kalatches» (1971), «The Chronicle of a Rye Field» (1972).

Nikolai Savitsky — Of Human Problems (page 43).
Review of the film «The Problems of Heart» (Mosfilm, 1973).

Konstantin Shcherbakov — The Progress of the Character, the Progress of Time (page 52).
Review of the film «Behind these Clouds Is the Sky» (M. Gorky Film Studios, 1973).

Lev Anninsky — The Chronicle of the Spectator's Emotions (page 59).
Review of the film «The Chronicle of Yerevan Days» (Armenfilm,1973).

Vidas Silunas — A Different Kind of Ado... (page 64).
Review of the film «Much Ado about Nothing» (Mosfilm, 1973).

The Time and the Screen

Eduard Dubrovsky — Socially Active Position Needed (page 71).
About some principles of social cinema

Theory and History

Konstantin Dolgov — The Crisis of Bourgeois Philosophic and Aesthetic Thought and the Cinema (page 86).
Critical analysis of the recens trends of thought in the West.

Memoirs and Publications

Evgeny Gabrilovich — Four Quarters (page 106).
Memoirs of a prominent scriptwriter. (Continued, beginning see in IK № 8, 1973).

From the Artistic Experience

Gerz Frank — The New Is Always in Avant-gard (page 129).
Notes of a documentary film maker.

The Film and the School

Ilya Vaisfeld — The Poetry of the Pedagogic Quest (page 147).
Notes on the film education of the younger generation.

Published on Cinema

Marianna Shaternikova — The Problem of the Cinematic Image (page 160).
Review of the book: V. Zhdan. «Introduction to the Aesthetics of Film». M., Iskusstvo, 1972.

Inna Solovyova — How It Is Being Made (page 164).
Review of the book: N. Lordkipanidze. «Donatas Banionis», M., Iskusstvo, 1972.

Abroad

Rostislav Yurenev — The Festival Is Dead. Long Live the Festival! (page 168).
Notes about the Italian films shown during the Mostra in Venice, 1973.

Alexandre Lipkov — A Film by S. Ray (page 183).
Review of the film «The Adversary» (India, 1970).

Andrei Chernyshev, Vladislav Pronin — This Old Good Gangster (page 188).
Review of the film «Le Soleil de Vagabonds» (France, 1967).
The Exhibition Devoted to Dziga Vertov in Berlin (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. Сдано в набор 26/XII — 1973 г. А04667. Подписано к печати 20/II-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 800 экз. Заказ 2802. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Во имя общих целей

Развитие всестороннего сотрудничества с братскими странами является важнейшим направлением внешнеполитической деятельности Коммунистической партии Советского Союза и Советского правительства. Содружество социалистических государств стало в наше время могучим фактором, значение которого выходит далеко за пределы социалистического лагеря и оказывает прямое благотворное воздействие на мировой исторический процесс в целом. Дружеская встреча руководителей коммунистических и рабочих партий братских социалистических стран, состоявшаяся летом 1973 года в Крыму, сыграла важную роль в деле дальнейшего укрепления единства стран социализма, расширения сотрудничества и обеспечения согласованной политики наших государств.

В своем выступлении в Алма-Ате 15 августа 1973 года Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев отметил: «Забота о развитии дружбы и сотрудничества с братскими странами — это органическая, постоянная часть всей деятельности нашей партии. Как вновь подтвердила крымская встреча, такого же подхода придерживаются все братские партии. Мы констатировали, что во всех областях — в политике, в экономике, в идеологии — есть немалые резервы для расширения нашего взаимодействия».

Всемерное упрочение и расширение связей, установившихся между социалистическими государствами во внешней политике, в области экономики и культуры,— это внутренняя потребность, продиктованная общностью нашего мировоззрения и едиными задачами в коммунистическом и социалистическом строительстве, в борьбе за мир и социальный прогресс народов. Участники крымской встречи были единодушны в том, что в современных условиях существует необходимость поднять уровень сотрудничества братских партий в области идеологии в целях более успешного выполнения задач формирования передового коммунистического мировоззрения у всех членов социалистического общества и усиления борьбы с реакционной буржуазной пропагандой и враждебной социализму идеологией.

Московский международный фестиваль прошлого года вновь подтвердил актуальную важность повышения эффективности сотрудничества социалистических кинематографий, необходимость объединения действий всех художников, стоящих на позициях передового гуманистического искусства, верных принципам социалистического реализма.

История социалистического киноискусства показывает, как традиции советского революционного кино, утвердившиеся в 20-е и 30-е годы и получающие дальнейшее развитие в наше время, творчески претворяются в произведениях кинематографа братских стран. Опыт каждой национальной кинематографии, развивающейся в условиях социализма, служит источником

взаимного обогащения киноискусства наших стран, обеспечивая наглядное подтверждение благотворного влияния тесного сотрудничества, установившегося между социалистическими странами в области культуры.

В декабре 1973 года в Софии проходило Совещание главных редакторов киножурналов социалистических стран. Ведущие киноведы и критики Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР и Чехословакии обменялись мнениями о состоянии мирового кинематографического процесса, об общности стратегических задач социалистического киноискусства, о закономерностях, проявляющихся сегодня в творчестве кинематографистов стран социализма.

На совещании редакторов наш журнал выступил с предложением провести в 1974 году на страницах «Искусства кино» заочную встречу на тему «Кино и социализм». Предложение это было встречено с горячим и единодушным одобрением.

Сегодня, предлагая читателю выступления режиссеров и актеров кино из социалистических стран, принимавших участие в работе VIII МКФ в Москве, мы открываем эту встречу и выражаем надежду, что те вопросы, стоящие перед социалистическим киноискусством, обсуждение которых станет темой статей ведущих кинокритиков из стран социализма, будет тем успешнее, чем теснее киноведческие проблемы будут соприкасаться с общими идеологическими задачами, над разрешением которых работают братские партии в настоящее время.

Виолетта Донева,
актриса (Болгария)

Раскрыть правду времени

Девиз Московского фестиваля зовет к созданию искусства, близкого и нужного человеку; в основе такого искусства лежит светлое, жизнеутверждающее начало. Кино само не в силах изменить мир к лучшему, но оно обязано помогать людям в этом. И особенно велика роль художников социалистического кинематографа — они несут миру правду, вдохновляющую правду о человеке — созидателе новой жизни. Высокие социальные и нравственные идеалы, уважение к человеческой личности, чистота и благородство целей — вот что отличает наше передовое искусство, кровно связанное с жизнью народа.

Еще свежи были в памяти праздничные дни Московского фестиваля, который на этот раз был особенно радостным событием для всех, кому дороги судьбы прогрессивного киноискусства, когда мы с любовью принимали на нашей болгарской земле Леонида Ильича Брежнева, горячо аплодировали нашему замечательному другу — Герою Народной Республики Болгарии, его словам о мире, о прочном союзе социалистических государств, о нерушимой братской болгаро-советской дружбе, произнесенным в Софии. Справедливость и значимость этих слов подтверждает сама жизнь — крепнущее единство стран социализма, миролюбивая внешняя политика Советского Союза, успехам которой в большой мере способствовали личные усилия Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, его визиты в Соединенные Штаты, Францию и ФРГ, укрепившие в сердцах людей надежду на мирную жизнь на планете.

Миролюбивую политику Советского Союза полностью одобряют и поддерживают верные друзья СССР — братские страны социалистического содружества — в этом одна из гарантий ее будущих успехов. Мы, работники социалистической культуры, должны своим творчеством всемерно помогать распространению идей мира и дружбы, раскрывая в искусстве правду нашего замечательного времени.

Двигаясь навстречу этим целям, мастера кино разных стран неизменно обращаются к опыту советского многонационального кино искусства, у которого есть чему поучиться. Одно из моих самых сильных фестивальных впечатлений — фильм Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!». Когда

я прочитала сценарий будущей картины в журнале «Искусство кино», он мне очень понравился, и я все думала: получится ли на экране все так же интересно, захватывающе, правдиво?.. В первый же день фестиваля я познакомилась с Жалакявичусом и Ириной Мирошниченко, мы часто встречались, много разговаривали, и они стали мне очень близкими людьми. Поэтому, возможно, к моменту просмотра картины я уже была настроена немножко «субъективно»... По-моему, фильм не только интересен, сделан высокопрофессионально, точно в соответствии с замыслом. Это еще и очень своевременно появившееся произведение, помогающее верно представить себе, что же происходит в Латинской Америке, где борьба трудящихся за свободу и изменение социальных условий принимает сейчас особенно острые, драматические формы. Своей картиной автор как будто хочет сказать: «Вы не одни, латиноамериканские братья! У вас есть верные друзья во всем мире». Хорошо, что Жалакявичус сделал этот фильм. Сделал так вдохновенно, ярко. Значит, для него это еще и личная проблема, а не просто интересный сюжет. Сегодня я снова вспоминаю эту картину, когда слышу по радио и читаю в газетах о зверствах фашистской военной хунты в Чили, пытающейся жестоким террором подавить свободолюбивый дух чилийского народа, уничтожить его демократические завоевания. И укрепляюсь в своем убеждении, что если художник ощущает необходимость возвысить свой голос в защиту свободы и справедливости, так, чтобы его услышали во всем мире, значит он — Человек.

Фильм «Это сладкое слово — свобода!» я считаю большой удачей советского киноискусства и точным выражением прекрасного девиза Московского фестиваля.

Для нас было очень важно достойно представить киноискусство Болгарии в Москве, перед такой взыскательной публикой, какой являются зрители фестиваля. И я очень рада, что на Московском кинофоруме, одном из самых представительных в мире, нашему фильму «Любовь» присудили Золотой приз, высшую награду смотра. Для меня как для актрисы, исполнившей в этой картине главную роль,— это громадное счастье и одновременно стимул к тому, чтобы более ответственно подходить к следующим своим работам. Кроме того, награду, полученную фильмом Людмила Стайкова, нужно, видимо, рассматривать и как один из признаков художественного роста болгарского киноискусства в целом. Он явственно обозначился в последние годы и проявился, в частности, на национальных киносмотрах в Варне в 1972—1973 годах. Программы «Варна — 72—73» имели большой зрительский успех, и нашей критикой с удовлетворением отмечался тот факт, что советская печать подробно комментировала Варненские фестивали и высоко оценила их итоги.

Сегодня в Болгарии снимают больше фильмов, чем раньше. Мы чаще теперь обращаемся к современной теме. К работе в кинематографе привлечены сейчас практически все режиссеры, включая молодежь. И это дает хорошие результаты. Среди готовых картин и в творческих планах мастеров болгарского кино видное место занимают произведения о судьбах молодых людей. Это очень важно, потому что молодой зритель — самый восприимчивый, и о нем нужно думать в первую очередь. Кроме того, у нас в Болгарии молодежная киноаудитория — самая многочисленная.

Здесь я снова хочу вернуться к картине «Любовь», потому что она, как мне представляется, показательна для того направления в болгарском киноискусстве, о котором я

только что говорила... В первый день съемок мне предложили надеть нарядное платье, сделали яркий грим и эффектную прическу. Сняли несколько кадров — получалось, вроде, неплохо. Но после съемок я взглянула на себя в зеркало и поняла: если буду играть в таком «ключе», у меня ничего не получится. Тогда я убрала грим, расчесала волосы, вернула нарядное платье костюмеру... Ведь в моей героине не должно было быть ничего искусственного, надуманного, излишне броского. Это представлялось мне очень важным. Не знаю, я ли сумела приблизить роль к себе или характер моей героини совпал с моим собственным, но работа эта доставила мне огромное наслаждение. С Марией меня объединял взгляд на мир, постоянное внутреннее беспокойство, идущее от желания сделать себя и людей лучше, добрее. В школе нам говорили: вы — дети революции. На съемках картины «Любовь» я лучше поняла, что стоит за этими словами. В фильме есть персонаж, присутствие которого придает повествованию особый оттенок, заставляет задуматься над судьбами старшего поколения, чье дело нам предстоит продолжить. Это — немолодая женщина, Ирина, по фильму она — сестра моего отца. Ирина — врач, она отправляется во Вьетнам и гибнет там, выполняя свой интернациональный долг. Моя родная тетя была членом интернациональной бригады в Испании. Она, как и Ирина, сохранила на всю жизнь честность и бескомпромиссность бойца. Она так же ненавидела душевную скупость, мещанство, карьеризм. Поэтому я очень быстро поверила Невене Кокановой (она играла Ирину) во время работы над картиной, ибо убеждена: такие люди — соль нашей жизни.

Теперь, когда фильм вышел на экраны, высшее счастье для меня — почувствовать, что пережитое и продуманное моей героиней взволновало молодых зрителей и в Болгарии и в Советском Союзе.

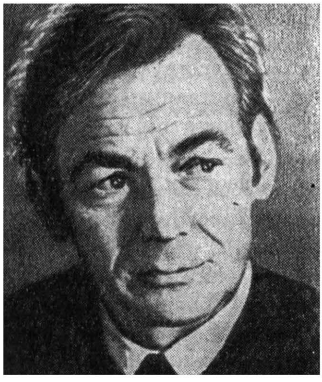
Нас, работников болгарского кино, связывает с советскими кинематографистами давняя и тесная дружба, являющаяся одним из проявлений болгаро-советского братства. В Болгарии много смотрят советских картин, например, «Освобождение» видели практически почти все зрители, и я знаю, что лучшие наши фильмы популярны у советских людей. Мы помогаем друг другу делать картины, студенты из Болгарии учатся во ВГИКе, а на студии в Софии уже работает много специалистов, получивших дипломы в Москве.

Братские народы Болгарии и СССР, руководимые дружественными коммунистическими партиями, чьи позиции полностью совпадают по всем главным вопросам внешней и внутренней политики, идут рядом по пути социалистического и коммунистического строительства. Крымская встреча руководителей коммунистических и рабочих партий, состоявшаяся летом прошлого года, еще раз продемонстрировала силу и единство стран социалистического лагеря. Имея перед собой пример широкого и разностороннего сотрудничества народов-братьев, болгарские кинематографисты вместе с советскими художниками кино и деятелями кино из других стран социализма трудятся над выполнением общих задач. Нам легко работать вместе, потому что нас объединяет общность мировоззрения и нам одинаково дороги боевые традиции революционного искусства, которые мы будем хранить и развивать.

Пал Золнаи,
режиссер (Венгрия)

Бороться за умы и сердца людей

Когда мне было двадцать лет, то, желая поразить воображение какой-нибудь девушки, я, бывало, доверительно сообщал ей, что мой любимый поэт Артюр Рембо. Имя Рембо оказывало мгновенное воздействие, хотя я и чувствовал, что девушка стихов не понимает... Я сам их не понимал в те далекие времена.



Кроме Рембо, есть еще один поэт, любимый мною всю мою жизнь, — Гарсиа Лорка. Когда он, например, пишет:

Идет она пленницей ритма,
который настичь невозможно,
с тоскою в серебряном сердце,
с кинжалом в серебряных ножнах,

то это до такой степени сложная поэтическая абстракция, что ее невозможно выразить вербально. Она может стать только строкой стихотворения. Вся поэзия Лорки состоит из таких строк.

...Однажды я наблюдал, как одна талантливая венгерская актриса читала стихи Лорки перед деревенской аудиторией. Я был поражен тем, что простые крестьяне плакали над историей любви Тореадора. Они находились под сильнейшим эмоциональным впечатлением, их ощущения и переживания были тонки и глубоки. Но эти же люди, только что потрясенные чудом искусства, чудом поэзии, оказывались немы, когда мы пытались расспросить их, что же понравилось им в стихах, о чем они, наконец, эти стихи...

Мы порою необоснованно боимся сложного метафорического выражения, боимся абстрактного слова. Но ведь абстракции того же Гарсиа Лорки рождены его бесконечно глубокими связями со всем человечеством, а чем более глубоки и широки эти связи, тем более емкого и многосложного образа для своего выражения они требуют. Мы говорим о человечестве — но разве не бесконечно сложный и загадочный феномен характер каждого из нас?

Самая высокая степень художественного обобщения, как и художественного анатомирования, никогда не достигнет той сложности и тонкости, с какой реальный мир отражается в каждом из нас, в наших нервных и мозговых клетках, в наших сосудах, в нашей крови.

Поверьте, что рассуждения эти — результат долгого и кропотливого наблюдения за собою и за людьми — не праздного любопытства, но придирчивого и пристального внимания. Я постоянно нахожусь среди людей, по видимости простых и непритязательных, вовсе не отделяю себя от них и каждый раз убеждаюсь в неисчерпаемости их духовных и интеллектуальных возможностей, даже если таковые мало использованы или не реализованы вовсе. Они существуют как потенциальная возможность, которая ждет пробуждения...

А пониманию того, как передавать друг другу информацию о мире и о себе, я научился у поэзии. Поэтому я верю в силу поэтического начала и в кинематографе...

Поэзия. Что это такое? Ее невозможно поймать, задержать в руке, пощупать, понюхать, как это можно сделать с предметом. В этом случае она обладает способностью мгновенно испариться, улетучиться, рассеяться. С поэзией нельзя обращаться, как с предметом, нужно просто учитывать, что она существует.

В кинематографе действие развивается в двух сложно взаимодействующих сферах: это действия, происходящие на экране, и действия, совершаемые в зрителе, в человеке, изъявившем решимость просидеть полтора часа в темном зале, чтобы отдаться своим впечатлениям.

Эти сферы действий принципиально отличны друг от друга.

Но несмышленые эстеты не думают о человеческой способности постигать. Плохие эстеты знать ничего не хотят об этом. Циничные эстеты настойчиво отвергают необходимость взаимопонимания художника и зрителя.

Другими словами — они не верят в человека.

А я верю Максиму Горькому, который был преданно влюблен в человеческую возможность постигать друг друга.

Быть может, именно поэтому чем старше я становлюсь, тем требовательнее стремлюсь к простоте киноязыка. Я хочу, чтобы меня понимали. Но при этом я, в свою очередь, должен понимать, что степень интеллектуального развития разных людей различна.

Раньше, когда я был молод, я сердился и обижался на людей за их непонятливость; сегодня моя юношеская нетерпеливость кажется мне глупой и претенциозной. Я просто-напросто не желал учитывать, что у людей на земле существует масса задач и масса проблем и дел, далеких от собственно эстетических проблем. Люди должны обрабатывать землю и зарабатывать себе на хлеб, должны родить и вырастить детей, должны прибирать свой дом и ухаживать за больными — оттого так редка для многих из них возможность отдаться тем святым минутам праздника духа и интеллекта, которых они, однако, жаждут, чувствуя в них органическую потребность. И настоящий художник не может не стремиться к тому, чтобы дать пищу для этих праздников души, дать человеческой душе хлеб насущный...

В контексте мировой культуры киноискусство находится еще в «подростковом» периоде и далеко не всегда умеет выполнить свое призвание. Хотя, да простят меня предки, оружие наше — фильм — и сильнее и популярнее, чем какое-либо другое, и воздействие его на зрителя может быть наиболее полным и непосредственным.

Полтора часа в идеальных условиях темного зала мы штурмуем человеческие сердца и мозг. Но у юной музы кино еще не устоялся голос, он ломается и иногда дает «петуха». Фильмы необыкновенно быстро стареют. В истории киноискусства можно насчитать всего несколько десятков фильмов, которые остаются нетленными.

Тем более необходимо, чтобы каждый работник киноискусства боролся за умы и сердца людей, стремился оградить их от киномакулатуры. Конечно, все большее число людей начинает сейчас питать осознанное отвращение к ядовитым пилюлям эрзац-фильмов. Но приговор такому «искусству» может остаться неоглашенным — зрители просто начинают реже ходить в кинотеатры или перестают ходить вовсе.

Борьба за зрителя — неотъемлемая составляющая нашей профессии. В этой борьбе деятели кино не одиноки — я, например, знаю множество своих коллег, сотрудников и соратников по борьбе. Мы боремся за зрительскую жизнеспособность фильмов каждый по-своему и — все вместе.

Я, например, ищу мягкодействующие средства, так как чувствую, что в хирургии совсем не разбираюсь: стоит мне ощутить в руке скальпель, как рука тут же начинает дрожать. Я стараюсь найти со зрителем ту интимную связь, при которой мы бы поняли друг друга. Но, может быть, мои средства действуют слишком слабо? Я с тоской думаю об этом, когда в моей приемной — зале кинотеатра — пусто или немноголюдно. Я мечтаю привлечь как можно больше пациентов — значит, я должен снимать более ясные картины. Чтобы заполнить свою «приемную», я стараюсь насытить экран теми человеческими заботами и волнениями, которые, как мне представляется, увлекут и зрителя.

На своих последних картинах я кое-чему научился. В одной из них, уже известной москвичам, у меня снимались «непрофессионалы», то есть самые обычные люди, изображавшие на съемочной площадке самих себя и никого более. Они должны были рассказывать перед камерой о своих весьма интимных делах, своих проблемах, взглядах, они не должны были скрывать свои оценки, свое восприятие тех или иных вещей. Казалось бы, очень трудно добиться от них естественности и непринужденности поведения — кто захочет вдруг выставить перед всем миром свои сокровенные «боли и обиды»?

Вот что, однако, выяснилось. Если человека спрашивать искренне и заинтересованно, если по-настоящему внимательно слушать его ответы, если он почувствует и поверит в твое участие, то он раскрывается необыкновенно

легко, даже с завидной охотой. Оказывается, он хочет рассказать тебе о своих бедах, он с удовольствием становится перед камерой, с доверчивой откровенностью показывает себя каков он есть, даже жалеет, что съемка быстро закончилась. Ему нравится потом видеть себя на экране, хотя относится он к себе в этот момент весьма критично.

Только еще раз должен повторить, что все это возможно при единственном и непременном условии настоящего внимания к людям. Тогда правда появляется на их лице непроизвольно, как рефлекс, она входит в их речь, в ритм движения. Люди становятся настолько убедительными и достоверными, что лучшим актерам трудно за ними угнаться. Потому что здесь — достоверность прожитой жизни. И на искреннюю заинтересованность неповторимой своей судьбой человек мгновенно откликается ответной заинтересованностью (понятие «заинтересованность» я считаю очень важным).

Но спонтанность обрушившихся на меня реальных человеческих жизней я еще должен суметь сковать художественной композицией. Совершенно ясно, что от умения выразить жизненный материал, кажется, сам плывущий к тебе в руки, полностью зависит художественный итог. Чем точнее композиционный каркас, тем сильнее картина. Поиски, предпринятые мною в последней картине, я собираюсь продолжить и далее. Поздновато я, конечно, ищу, в сорок-то пять лет, ну да что делать, лучше поздно, чем никогда...

Я придаю решающее значение человеческим контактам в съемочной группе. И я надеюсь, что все мы действительно составляем прочный и постоянный, прежде всего человеческий коллектив. Мы буквально не расстаемся. Это очень важно для наших общих задач.

В любом театре царит некая довольно замкнутая и стерильная атмосфера — она от специфики театрального искусства, от специфики театрального коллектива. Мои ребята привыкли к такой атмосфере, моя же задача состоит в том, чтобы вывести их из привычной изоляции в открытое пространство окружающей жизни, законы которой, напротив, знакомы мне, здесь уже я — «свой человек». Актер должен вслушиваться и вглядываться в жизнь, улавливать ее логику.

Тому, как вести себя перед камерой, актер учится у обыкновенной старушки, преподающей ему законы жизни. Надо сознаться, что первое время ему невероятно тяжело. Первые дней десять актеры просто едва-едва двигались, до того странно и неуверенно они себя почувствовали, когда их лишили актерских «приспособлений и подпорок». Требовалось время и терпение... Постепенно они освоили ситуацию, предложенную им, обжили ее, привыкли, а затем и по-настоящему полюбили. Им стало интересно общаться с людьми, стараться их понять.

Вообще в нашей съемочной группе каждый человек свободен, и все вместе мы интересуемся одним и тем же. Я, скажем, предоставляю полную свободу оператору не только потому, что он превосходный оператор, но и потому, что наши мысли и усилия направлены к одной цели. Так же и композитор и сценарист... Мы садились, например, со сценаристом накануне съемочного дня, обговаривали сцену, и я старался лишь охватить и координировать наши общие мысли.

В своей следующей работе я хочу вывести свой коллектив в свободное, бесконечно меняющееся и бесконечно манящее море, имя которому жизнь.

Мне хотелось бы завершить эту статью одной мыслью, которая меня непрестанно волнует.

56 лет назад в истории человечества совершилась первая социалистическая революция. 56 лет — это немного в истории человечества, но это много в моей личной жизни. Моя жизнь неумолимо отмерена — поэтому я нетерпелив.

Я не политик, но я политик культуры. И поскольку мы выиграли материальный бой, поскольку силы социализма побеждают, тем более важно, чтобы я ускорил течение того духовного боя, который дозволено вести лично мне. Я хочу, чтобы мы правильно распорядились нашими «средствами производст-

ва», чтобы духовные силы социализма нападали.

Наш общий бой, который ведет весь лагерь социализма, мы должны вести сообща в едином строю. Для меня недостаточно, зачастую, только издали приветствовать моих друзей — болгарских, чехословацких, польских, советских,— с чьими картинами мне удается познакомиться. Нам всем необходимо подумать, как лучше в ближайшее время объединить наши усилия. Человечество ждет от нас искусства, способного духовно вооружить людей.

Хорст Зееман,
режиссер (ГДР)

Мы наступаем единым фронтом

Сегодня каждый из нас не может вновь не задуматься о глубинном значении ленинской оценки кинематографа: «Важнейшее из искусств».

Политика мирного сосуществования государств с различным общественным строем, завоевывающая все новые позиции в результате последовательных и конструктивных усилий Советского Союза и стран великого социалистического содружества, открывает перед искусством новые перспективы, и при этом его общественная роль неизменно возрастает. Это новая реальность, новый уровень ответственности, объединяющий всех художников социалистических стран, всех деятелей культуры, стоящих на позициях революционного гуманизма.

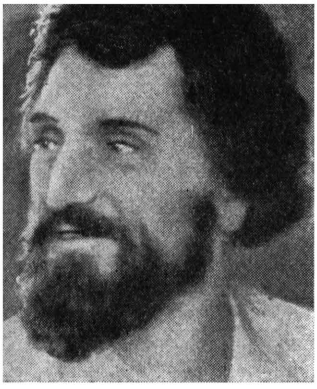
В своей работе мы должны стремиться помочь достижению взаимопонимания между народами, искать способы углубленного социального осмысления действительности в художественной форме. Одновременно нам предстоит развернуть широкую и действенную борьбу с антигуманистическими тенденциями в буржуазном кинематографе, против грязи и лжи псевдоискусства, создавая и поддерживая произведения, проникнутые любовью и уважением к человеку, верой в его разум и силы, в его счастливое будущее.

Мы являемся свидетелями того, как социальные и политические мотивы все более определяют личность человека и лицо искусства. Это результат новых общественных отношений в мире, определяемых участием миллионов в борьбе за социальный прогресс. Все большее количество людей ясно осознает одну из главных истин марксизма-ленинизма: капитализм не имеет будущего и уже сегодня не способен решить многие кардинальные социальные и политические проблемы времени.

Такова суть вопросов, определяющих остроту современной идеологической борьбы.

Социалистические страны всегда стремились жить в мире со своими соседями, развивать взаимовыгодное сотрудничество со всеми, кто в этом искренне заинтересован, что со всей очевидностью подтверждают результаты недавних визитов Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева в Соединенные Штаты Америки, Федеративную Республику Германии и Францию, с удовлетворением встреченные всем прогрессивным человечеством. Благодаря успехам внешней политики Советского правительства и мы в ГДР можем теперь по-новому строить наши отношения с ФРГ.

В то же время мы ясно понимаем, что расширение связей с капиталистическими странами ни в какой мере не означает прекращения идеологической борьбы. Мы знаем, что сегодня в мире есть еще достаточно сил, не отказавшихся от «холодной войны», от агрессивных и преступных замыслов. Мы знаем, что колониализм может существовать и без колоний. Знаем, что враждебная нам идеология империализма выступает в самых разнообразных и, порой, скрытых формах, проникая, в частности, в так называемое коммерческое кино. В этих условиях необычайно возрастает значение высокоидейных и высоко-



художественных фильмов, особое значение приобретают поиски новых путей и новых средств выразительности прогрессивного киноискусства.

Речь идет именно о б о р ь б е, о позиции в о и н с т в у ю щ е г о гуманизма. Московский международный кинофестиваль и его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», широко поддержанный художниками разных стран, вселяет в нас мужество и уверенность в победе.

Мне думается, что тема «рабочий класс в современном обществе» является сегодня самой актуальной для кинематографистов социалистических стран. Научно-техническая революция заметно меняет не только производственные функции современного рабочего. Характер, поступки, внутренний мир человека труда меняются буквально на глазах. В жизни мы постоянно сталкиваемся с обилием ситуаций и проблем, важных и находящихся в тесной взаимной связи, а в искусстве они далеко не всегда находят достаточно яркое и полное решение. Как, например, отразить во всей полноте комплекс вопросов, связанных с ответственностью коммуниста и гражданина за общество в целом? Здесь возможны разнообразные решения, как это можно видеть хотя бы на примере фильмов «Твой современник» Юлия Райзмана и «Любить человека» Сергея Герасимова.

Не менее важной представляется мне и тема преемственности поколений, нашедшая свое высокохудожественное решение в картине Андрея Смирнова «Белорусский вокзал», в которой одновременно ставится вопрос об ответственности человека не только за себя, но и за окружающих, за все, что происходит в его стране. Этот мотив мне особенно близок, и свой фильм «Спелые вишни», показанный в конкурсной программе Московского фестиваля, я рассматриваю как первую попытку его образного раскрытия, как первую разведку в направлении главного поиска.

Размышляя об общности интересов социалистических кинематографий, я сразу же вспоминаю еще одну картину нынешнего фестиваля — «Любовь» болгарского режиссера Людмила Стайкова. Режиссер этого фильма говорит о необходимости выбора в любви — в самом широком значении этого понятия. В «Спелых вишнях» — это одна из сторон волнующей нас проблемы. Но в то же время у Стайкова отчетливо звучит и тема взаимоотношений молодого и старшего поколений, тема верности идеалам отцов, что, на мой взгляд, сближает ее с «Белорусским вокзалом». Выбранные примеры — одно из подтверждений единой направленности поисков кинематографистов социалистических стран.

Искать — это кредо художника, верного принципам социалистического реализма. Опыт подтверждает, что у нас есть возможности для развития нашего искусства не только вширь, к большему кругу тем, но и вглубь, к существу затронутых вопросов. Об этом говорилось на дискуссии, проведенной в рамках VIII Московского фестиваля, об этом мы беседовали на протяжении двух фестивальных недель с друзьями из разных стран.

Процесс развития прогрессивного социалистического искусства не свободен от трудностей и складывается не из одних только успехов. Но иначе и быть не может! Ведь речь идет о задачах грандиозного масштаба, решение которых требует полной отдачи творческих сил и учета многих проблем.

Но у нас есть уверенность в успехе, потому что мы наступаем единым фронтом.

Хочу еще раз подчеркнуть, что в своих фильмах нам, как я убежден, нужно чаще обращаться к жизни и характерам тех людей, которые непосредственно участвуют в создании ценностей, необходимых человечеству ежедневно: мы должны уделять больше внимания рабочему классу и его проблемам, делая это с уважением и любовью. Ведь наша история — это история классовой борьбы, в которой рабочему классу принадлежит ведущая роль. Труд, борьба, духовный мир трудящегося человека в современном мире — для меня нет тем более значительных.

Убежден, что будущее наших стран, нашего содружества обогатит нас новым опытом, что силы кинематографистов, сплоченных под ленинским знаменем, возрастут, и мы все вместе будем еще с большим воодушевлением работать над созданием произведений искусства, отвечающих самым высоким идеалам человека наших дней.

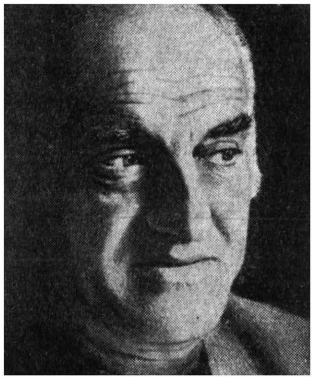
Ежи Кавалерович,
режиссер (Польша)

Стремиться к более глубокому постижению реальности

Я всегда делал большие перерывы между работами. Мне было неинтересно повторять то, что найдено и воплощено — плохо ли, хорошо ли — в предыдущем произведении. Может быть, потому мне так и доставалось от критиков, что они к каждому следующему моему фильму подходили с позиций предыдущего. После «Поезда» я прочел в одной рецензии: «Наконец-то Кавалерович нашел себя...» Прочел и испугался: а ну как и в самом деле я не смогу сделать ничего, кроме этого «найденного», «своего». Меняется время, меняются обстоятельства нашей духовной жизни, меняются представления о мире, должен меняться и художник, если он рассчитывает по-прежнему оставаться интересным своему зрителю. Как представляли себе секунду тысячу лет назад? А как — сто лет назад? Как представляем себе одну-единственную секунду мы, современники полетов в космос и опытов на синхрофазотронах невиданной мощности? Это всего лишь маленький пример, а сколько других изменений в индивидуальном и общественном сознании происходит в наши дни!

Мне хочется поставить фильм о нашем современнике — человеке социалистического общества, поставить его в сегодняшней манере, так, как этого требует время. Больше всего я боюсь банальности, банальности и в содержании и в форме. Одновременно мне претит работа по принципу «антиштампа»: ведь сколько банальность ни выворачивай, изнанка ее все равно не станет откровением. Картина должна строиться легко, как бы сама собою, как будто таких картин я поставил миллион, но вместе с тем она должна быть уникальной, неповторимой...

Есть и другое важное требование, которое я предъявляю своей будущей работе. Мой фильм будет политическим. Не думайте, что я просто повторяю ставший нынче модным термин. Мы все прекрасно знаем, что любой фильм — явление политическое, тем более — фильм художника из социалистической страны, ибо наше искусство не скрывает своей политической тенденции, не чурается своей воспитательной, дидактической роли. Но думается, надо отличать политическое значение всякого фильма от значения фильма, где герои — политики, и тем более от фильма, который весь, целиком, каждым своим слагаемым посвящен политической проблеме, так что и сюжет, и характеры, и авторская мысль — все строится с желанием почетче представить эту проблему и по возможности решить ее. Фильм, о котором я говорю, имеет почти плакатную политическую задачу. Дело в том, что меня привлекла одна острая проб-



лема, характерная для сегодняшнего развития польского народного хозяйства, и я намерен внести посильный вклад художника в ее решение.

Сегодня, во второй половине XX века, политика вошла в нашу жизнь как каждодневная данность. С утра, раскрыв газету или включив радио, вечером, проводя долгие часы перед телевизором, мы ловим вести со всего света: там — путч, там — заговор, там — народное восстание, там — кризис кабинета и так далее... Каждое из этих сообщений — сенсация, но сенсация особого рода — политическая. Сегодня такая сенсация интереснее всяких других.

Фильм, целиком построенный на политическом материале, как явление современного искусства мы получили в удел во многом под влиянием телевидения. Поэтому проблема телевидения касается сегодня не только тех, кто думает сотрудничать с ним. Любой кинематографист, если он не прячется от вполне очевидной реальности, должен честно сказать себе: невозможно в наши дни работать в кино, игнорируя телевидение.

Когда-то всем казалось, что удел кинематографа — документальность. Изобразительный строй картины явно тяготел к достоверному, жизнеподобному. Это было вполне естественно. После долгого периода торжества голливудских стандартов, всех этих историй о том, чего не было, после привычной и осточертевшей зрителю продукции «фабрики снов» хотелось повернуться лицом к правде, к каждодневному. Под конец даже и «голливудский стандарт» не избежал общего влияния: он научился облекать свои истории-сказочки, истории-сновидения в обложку псевдодокументального стиля. Но затем возникло телевидение, и все это было подрублено под корень. Теперь мы видим репортажи с торжественного заседания и с поля боя, со стадиона и из спортивного зала, мы видим документальные очерки и документальные интервью... Конкурировать с этим кинематограф не может. Документальный жанр, изобретенный кинематографом, был вырван из его рук и на телевизионном экране расцвел, вырос, распался на десяток невиданных ранее поджанров и подкатегорий.

Но нельзя забывать, что между кинематографом и телевидением существует большая разница в восприятии. Задумаемся над тем, как мы смотрим телевизор. Хотя по телевидению можно увидеть почти все, но в с е, как правило, никто не смотрит; ведь далеко не всегда телезритель прикован к домашнему экрану. Допустим, он выходит в другую комнату и тогда уже слышит, а не видит, что происходит. Приходится достраивать, домысливать первоначальную картину своим воображением, а это, пожалуй, несет с собой гораздо больше, чем просто созерцание какого-либо, хотя бы и очень выразительного, зрительного ряда. Телевидение заставляет зрителя прежде всего и главным образом следить за фабулой. Нюансы действия, вся его, так сказать, периферия, весь второй план или вовсе отсутствуют, или сводятся к минимуму. Возникает особого рода искусство: не чтение, а видеочтение. Видеть можно только поступки, события, читать можно обо всем, даже о самых потаенных мыслях. В видеочтении существеннее то, ч т о делает герой, а не то, к а к он это делает.

Вот почему именно на телевидении утвердился многосерийный фильм как наиболее яркое воплощение принципов аудиовизуальной литературы, где ведущее место занимает содержание, история, интрига. И функции

режиссера в связи с этим сильно изменились. Телевизионный режиссер сегодня больше интерпретатор, чем создатель художественного произведения. И хотя я не вижу ничего порочного в том, что личностное начало как бы вернулось к автору — писателю, драматургу, сценаристу, а от него — к актеру, воплощающему авторский замысел, мне, кинорежиссеру, немного грустно...

Вот почему киномастера, желая сохранить свою кинематографическую неприкосновенность, за последнее время удвоили, даже утроили внимание к тому, как происходит действие, к той самой области нюансов, которая, мне кажется, мало доступна телевидению или, может быть, просто ему не нужна. Художники кино не отворачиваются от реальности, более того, они хотят приблизиться к более глубокому ее постижению. Но прогрессивное киноискусство наших дней, как мне кажется, стремится взять нечто, что лежит выше простой кинематографической фиксации событий, оно стремится проникнуть в их суть, открыть их социальную и философскую значимость. В качестве примера я могу привести хотя бы картины Андрея Тарковского.

В этой связи мне хочется поделиться другим своим замыслом. Фильм носит скромное название «Ужин». Представьте себе, что как-то вечером за гостеприимно накрытым столом собралось несколько хорошо знающих друг друга людей. Может быть, это варшавянин — писатель или ученый — принимает гостей из Москвы или Еревана. Люди беседуют, спокойно обсуждают насущные дела: где они побывали вчера или сегодня, что думают об этом натюрморте или об этой скульптуре... Но вдруг что-то происходит, у зрителя как будто пелена спадает с глаз, и он видит то, чего раньше не различал: у этого война забрала любимого человека, другой сам прошел через тяжелые испытания, а этот готовится к опасному научному эксперименту и горд, счастлив, хотя понимает, что может не пережить высшего мига своей жизни... Финал, наверно, будет грустно-просветленный и одновременно оптимистический. Ведь за подлинный оптимизм всегда должно быть заплачено по высшей шкале.

Художник может, разумеется, поспособствовать хорошему человеку, «сделать» ему хорошую, легкую жизнь, только зритель никогда не прощает подобного художественного волюнтаризма.

Да и разве можем мы, художники социалистического общества, позволить себе подобный волюнтаризм, когда целью нашей всегда была и будет правда?

Мирча Дрэган,
режиссер (Румыния)

Наш долг — воспитывать гражданина нового, социалистического общества

Мы живем в необычайно интересном, сложном и противоречивом мире, в мире, где постоянно сталкиваются классовые и различные политические интересы, где идет острая борьба идей между социализмом и капитализмом. Борьба эта не прекращается и не может прекратиться даже в условиях общего потепления международного климата.

И, безусловно, недаром важной предпосылкой триумфа ленинской идеи мирного сосуществования государств с различным социальным и экономическим строем стал рост авторитета и могущества стран социалистического содружества.

Именно поэтому расширяющееся ныне разностороннее сотрудничество между разными странами, «мирное наступление» советской

дипломатии, ликвидирующее опасную конфронтацию и отодвигающее угрозу тотального военного конфликта, несомненно пойдет на благо всему человечеству, на благо мирному созидательному строительству в странах социализма.

Кино, бесспорно, является искусством политическим — по самой своей природе. На кинематограф всегда и непосредственно влияет политическая и социальная реальность времени. Что же касается социалистического киноискусства, то оно во все времена открыто и с гордостью провозглашало свою гражданственность, кровную заинтересованность в процветании, прогрессе народных масс, в победе социализма,— свои благородные политические цели и убеждения, чем и завоевало огромный авторитет у народных масс всей планеты. Уверен, что позитивные изменения в международной обстановке, совершающиеся в результате осуществления конструктивной миролюбивой внешней политики Советского Союза и дружественных социалистических государств, окажут на нашу работу самое непосредственное и благотворное воздействие. Высокий долг деятелей социалистического кинематографа в современных условиях — как можно активнее нести зрителям идеи коммунизма, мира, социального прогресса, идеи сближения и сотрудничества между народами, в художественной форме доводить до сознания миллионов всю глубину социального и политического смысла совершающихся в мире событий.

Думаю, что идеологическая борьба, которая разворачивается вокруг понимания самой сути принципов мирного сосуществования и международного сотрудничества, станет для киноискусства источником актуальных и острых тем. Несомненно, здесь будет над чем подумать и поработать нам, художникам-коммунистам. При этом мы будем руководствоваться сознанием высокой ответственности и перед народами наших стран и перед всем человечеством, ибо речь идет о коренной проблеме века: о создании такой системы взаимоотношений между народами и государствами, которая обеспечит максимальное развитие производительных и творческих сил человечества и использование результатов этого развития на благо всем людям в условиях прочного и справедливого мира.

Народы должны иметь возможность трудиться для счастья нынешнего и грядущих поколений, но для этого прежде всего нужно, чтобы мы были навсегда избавлены от угрозы и глобальной катастрофы, и так называемых «малых» войн.

Я верю, что киноискусство сумеет найти и подобрать средства художественной выразительности, свой «зрительный ряд», свой образный язык, отвечающий самому высокому уровню требований, передающий суть новых идей и перемен в политической атмосфере планеты.

Если же говорить об идейной направленности кинопроизведений, то тут, с моей точки зрения, определяющей является гуманистическая позиция художника, классовая сущность и национальное своеобразие его творчества. Наш первейший долг — формировать средствами своего искусства характер гражданина нового, социалистического общества, воспитывать в нем чувства классовой сознательности и классового достоинства, интернационализм и патриотизм, гражданственность и человечность.

К сожалению, во многих странах Запада кино переживает кризис, склоняясь к утрированному показу жестокости, смакованию

насилия, к тотальному пессимизму. Картин выходит множество, тратятся гигантские средства (я говорю не только о деньгах, но и о творческих средствах, о растрачивании талантов) — и все для того, чтобы воплотить на экране ничтожные, карликовые идеи. Есть немало фильмов, заслуживающих названия н е м ы х: они молчат о действительно важных проблемах, создавая «шум» вокруг пустяков, далеко не всегда безвредных. Режиссеры, занимающиеся изготовлением подобных лент, часто придают им эффектную, «изысканную» форму, применяя разнообразные фокусы и ухищрения. Еще недавно широкий зритель был захвачен подобным кинематографом как чем-то необычным. Но в последнее время он все решительнее отворачивается от подделок под искусство, не находя в них ответов на будоражащие сознание вопросы реального бытия. И Московский международный фестиваль 1973 года отчетливо продемонстрировал все более решительный поворот кино к серьезным темам, действительно волнующим людей, к картинам гуманистического звучания, глубоко затрагивающим ум и душу человека.

Для меня лично незыблемым принципом является следующий: кино должно сохранять чистоту и ясность мысли, оставаясь верным творческим идеям наших великих предшественников, за короткий срок превративших аттракцион «теней на полотне» в реалистическое искусство миллионов.

Хочу, чтобы меня поняли правильно: я отнюдь не против фильмов, иногда называемых экспериментальными, фильмов с усложненной композицией и повышенной мерой условности. Но я против, когда их принимают за эталон, когда их противопоставляют картинам, адресованным массам. Это ошибочный, самоубийственный путь для нашего искусства.

Эксперимент в кино не может считаться самоцелью: его задача — оттачивать, совершенствовать киноязык. Роль эксперимента в искусстве подобна его роли в науке. Ученый может поставить уникальный опыт, чтобы полученные результаты использовать, скажем, в практической медицине. Но ведь никому не приходит в голову провозглашать абсолютную ценность опыта как такового...

Эксперимент — часть кино. Но всего лишь часть! Он не может составлять противовес целому. И потому неправомерно разделять кинематограф на массовый и элитарный; это очевидный и вредный снобизм.

Когда у меня спрашивают, что нового произошло в румынском кино за последние годы, я отмечаю как самое радостное событие увеличение количества фильмов. Теперь мы ежегодно ставим 20 кинофильмов и около 25 телефильмов. Значит, румынские режиссеры могут теперь работать в разных жанрах — от детских лент до крупномасштабных произведений на исторические и политические темы. Даже самые молодые режиссеры получили возможность всерьез попробовать свои силы, овладеть на практике выразительными средствами киноискусства.

Что касается личных пристрастий, то меня всегда привлекают сценарии, основанные на реальных событиях. Ведь даже мои исторические картины в большей мере опирались на факты, чем на фантазию. «Жажда», «Голгофа», «Лупень-29» — все это картины, где стержнем сюжета стали ситуации и происшествия, взятые из действительности. Сказанное относится и к моим комедиям, например, к трилогии «БД» («Бригада особого назначения»).

Разумеется, вдохновение, рожденное фактом и документом, вовсе не предполагает буквализма при перенесении некогда происходивших событий на экран. Кинематограф неизбежно требует отбора фактов и преображения жизненного материала. Для меня главное, чтобы зритель полностью доверял происходящему на экране. Такова моя творческая позиция. Ей я остался верен и в новом фильме «Взрыв», где я старался раскрыть поведение людей в необычных и опасных обстоятельствах, когда из чувства гражданской ответственности и человеческой солидарности рождается мужество, способное побороть страх и растерянность. И еще мне хотелось показать, как подвиг утверждает в человеке чувство собственного достоинства. Впрочем, когда пытаешься словами передать

идею художественного произведения, невольно ее упрощаешь...

Из восьми Московских фестивалей я пропустил только один, три раза мои фильмы участвовали в конкурсе. Помимо московского мне приходилось бывать на множестве других киносмотров. Не хотелось бы проводить формальные сравнения — хороших фестивалей немало,— однако мне совершенно ясно, что Московский фестиваль один из важнейших в мире, и он неповторим. Неповторимость его прежде всего сказывается в высоких критериях отбора фильмов. Просмотры в Москве всегда наводят меня на мысль о необходимости столь же строго оценивать собственное творчество и работу своих коллег, как это делает жюри московского кинофорума.

Отакар Вавра,
режиссер (Чехословакия)

Быть гуманистом — значит быть борцом

Мир находится сегодня в бурном, стремительном движении. Характер этого движения определяется активным наступлением сил социализма, за которым — будущее. Содружество социалистических стран — это единый фронт защиты мира и прогресса, его успехи очевидны и впечатляющи. Каждому, кто трезво и непредвзято оценивает современную международную обстановку, понятно огромное благотворное значение ленинской миролюбивой политики Советского Союза, всех братских стран социализма.

Происходящее на наших глазах развитие современных международных событий настоятельно требует дальнейшего единения всех прогрессивных сил во всем мире и их авангарда — братских стран социализма, руководимых коммунистическими и рабочими партиями. Художники социалистического общества должны внести свой весомый вклад в укрепление этого единства.

Нельзя воображать, думать, что прошлое, разобщавшее народы и чреватое опасностью войн, можно преодолеть без борьбы. История человечества, включая и историю Чехословакии, учит, что прошлое никогда не уступает своих позиций добровольно. Это предопределяет одну из важных задач современного искусства, в первую очередь искусства социалистического: помочь тому, чтобы благоприятные изменения в мире, наметившиеся в последнее время, сделались необратимыми.

Проработав 40 лет в кинематографе, я всегда ценил поэтическую образность, философию поэзии, способную в глубокой емкой метафоре сказать столь многое о человеке и его жизни.

И у меня есть такие картины, например, «Романс для корнета». Но я не мыслю себе творчества без живительной влаги «реки по имени факт». Обращение к документу, осмысление исторических и политических реалий порой сильнее поэтического вымысла, причудливых поэтических фантазий. История представляет собой интереснейшее поле деятельности — и для меня и для моих коллег.

В чехословацком киноискусстве разработка исторической темы, стремление разобраться в событиях прошлого сочетаются сегодня с попытками глубже и всестороннее осмыслить настоящее. В этом я еще раз убедился, работая над фильмом «Дни предательства», представленном от ЧССР на конкурс VIII Московского фестиваля. Темой его (сценарий мы написали вместе с ведущим чешским писателем Мирославом Фаберой) я был одержим давно, и работа над материалом началась по существу еще с 1950 года. Но вплотную мы приступили к делу лишь два года назад, когда международная обстановка стала меняться таким образом, что тема мюнхенского предательства приобрела новое актуальное звучание. Разумеется, было очень важно выпустить картину в период решающей фазы переговоров между правительствами ЧССР и ФРГ по вопросу о ликвидации всех последствий Мюнхенского соглашения, которое, с точки зрения международного права, было недействительным с самого начала и явно незаконным.

Сегодня, когда вопросы войны и мира входят в круг коренных проблем современности, никак нельзя забывать уроков Мюнхена, ибо Мюнхен имел трагические последствия для судеб миллионов людей в Европе и во всем мире: он открыл дорогу захватнической политике Гитлера и ускорил развязывание второй мировой войны.

Для меня лично Мюнхен был первым большим потрясением в жизни. Никогда не забуду, как осенью 1938 года люди плакали на улицах. Граждане Чехословакии решительно протестовали, требовали мобилизации, военного сопротивления. Но правительство Бенеша не решилось последовать воле народа...

Мой автор Мирослав Фабера был среди тех солдат, которые горели стремлением бить врага, но вынуждены были по приказу своих командиров покинуть военные укрепления на государственной границе, лишенные права защищать свою родину. Потрясение тех горьких дней до сих пор живо в моей душе, и потому хотелось сделать фильм, в котором люди нашей страны и других стран увидели бы, как все было в действительности. Да и нам самим хотелось глубже понять, какие силы и как именно действовали в тот исторический период. Работая над картиной, мы стремились к тому, чтобы люди, придя в кинотеатр и посмотрев наш фильм, прониклись чувствами и настроением т о г о поколения чехов и словаков, надеждами и тревогами, нашей жаждой защищать свою независимость и отчаянием, порожденным предательством Запада, капитуляцией буржуазного правительства страны, не пожелавшего принять помощь Советского Союза.

Если внимательно смотреть «Дни предательства», становится ясным, что в дни Мюнхена единственной политической партией, верно разобравшейся в ситуации и решительно выступившей против антинародного курса Мюнхена, были коммунисты во главе с Клементом Готвальдом. Только Коммунистическая партия Чехословакии предложила правительству верную политическую линию и готова была оказать поддержку в ее проведении. Однако гнусная политическая игра за границей и позиция собственного правительства привели нашу страну к катастрофе, которой могло и не быть. Ведь еще было время изменить ход истории. Фашистская Германия никогда бы не осмелилась напасть на Чехословакию, если бы к Советскому Союзу, твердо и без всяких оговорок пообещавшему помощь чехословацкому народу, присоединились другие великие державы.

Но все решила реакционная антисоциалистическая и, как показала история, весьма недальновидная политика западных государств, для которых Чехословакия оказалась лишь пешкой в игре, конечной целью которой было направить нацистскую агрессию против СССР. Бесчестно спекулируя на стремлении народов избежать войны, политические деятели типа Чемберлена и Даладье изображали себя миротворцами, предостерегали от угрозы военного пожара в Европе «из-за какой-то Чехословакии», если она не согласится на ультиматум Гитлера, требовавшего отторжения Судетской области, а на деле препод-

несли «в подарок» агрессору суверенитет и территорию целого государства — в расчете на осуществление собственных неблаговидных целей.

В «Днях предательства» было важно показать многие события не мельком, не суммарно, а подробно и широко, исследуя всю глубину их содержания. Мы считали, что только таким способом можно донести до сегодняшнего зрителя смысл трагедии Мюнхена, сообщить экрану драматическое дыхание истории. Мы хотели, чтобы каждый посмотревший фильм естественно пришел к главному выводу: роковой финал Мюнхена стал логическим следствием предательской и трусливой политики тогдашних правителей Европы, для которых коммунизм был страшнее нацистской угрозы.

Наконец, мы стремились воплотить в этом произведении идею гуманизма, не аморфного, созерцательного гуманизма, а гуманизма активного, борющегося против социального зла на стороне сил свободы и прогресса. Ведь быть гуманистом — значит быть борцом! Только такой гуманизм в искусстве может помочь человечеству в осуществлении самых благородных стремлений.

Как художника меня всегда занимала связь истории новейшего времени с процессом поиска исторического смысла жизни народа. В историческом опыте чехов и словаков воплотились идеи, достойные любого великого народа: у нас богатые гуманистические революционные традиции, которые не прерываются. В ряде своих фильмов я стремился показать, каков вклад чехословацкого народа в сокровищницу европейской мысли и культуры. А вклад этот — немалый.

У меня есть замысел снять картину о человеке, который жил в Чехии в XVII веке, в разгар Тридцатилетней войны. Когда реакция одерживала верх, когда захватчики вторгались в чужие пределы, он ходил по городам Европы и призывал к созданию международной организации, которая могла бы помочь государствам уладить свои отношения, не прибегая к войнам. Этого замечательного ученого и философа звали Амос Коменский, и его идеи были обращены к будущему.

Будущее... Каким оно грядет? Спокойного и однозначного развития событий я себе не представляю. Но в этом динамичном, постоянно меняющемся мире мы, художники, должны в меру своих сил помогать правому делу народов, отстаивающих мир, свободу и социальную справедливость. Кинематографисты социалистических стран обязаны полностью поставить свое искусство на службу тем благородным идеалам, которые находят свое воплощение в согласованной политике социалистического содружества народов.

Дружба и сотрудничество народов Чехословакии с народами Советского Союза и других социалистических государств развиваются по многим направлениям, и важным проявлением этих отношений является сотрудничество в области кинематографа. В ближайшее время я буду снимать картину «Соколово»; события этого фильма вернут зрителя к тем дням, когда на территории Советской страны начинался славный боевой путь чехословацких вооруженных сил, принявших под руководством Людвига Свободы участие в совместной борьбе народов СССР и Чехословакии против фашизма. Нам бы хотелось, чтобы зритель воспринимал сражения под Соколовым как часть грандиозной битвы советских солдат с гитлеровскими полчищами. Конечно, бойцы, выступившие под командованием Людвига Свободы, составляли лишь небольшую группу войск в составе Третьей танковой армии. Но этот бой положил начало нерушимой, скрепленной совместно пролитой кровью дружбе народов Советского Союза и социалистической Чехословакии.

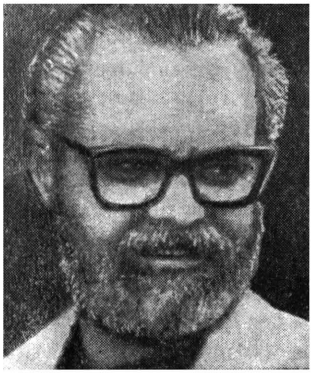
«Соколово» — это лишь одна из наших картин, в работе над которой примут участие и советские кинематографисты, с которыми мы, деятели кино Чехословакии, сотрудничаем много и плодотворно.

Кинематографисты социалистических стран вдохновенно, с увлечением трудятся над выполнением своих разнообразных и сложных задач, полные уверенности, что правда на нашей стороне, на стороне сил социализма и прогресса. Мы должны утверждать эту правду в искусстве ярко и выразительно.

Ватрослав Мимица,
режиссер (Югославия)

Участвовать в строительстве нового мира

Великая и волнующая эпоха, в которую мы живем, характеризуется в первую очередь прогрессом общественных отношений, совершающимся в масштабе отдельных стран и целых континентов. Это время бурного роста самосознания того социального класса, который призван осуществить историческую миссию строительства нового мира — рабочего класса, все решительнее отстаивающего свои права в борьбе за претворение в жизнь идей социализма.



Подлинно гуманистическое искусство не может стоять в стороне от важнейших проблем века. Кино, а вместе с ним и телевидение расширяют горизонты человеческого сознания, способствуют установлению контактов между людьми, помогают им разобраться в сложных вопросах современности. Социальное значение киноискусства сегодня стало особенно заметным, а в будущем оно несомненно возрастет. Любой деятель кино должен постоянно чувствовать свою ответственность, связанную с этим обстоятельством.

В странах социализма искусство теснейшим образом связано с жизнью общества и его основными задачами; мы являемся выразителями передового мировоззрения, светлых коммунистических идеалов и стремимся своим творчеством участвовать в строительстве нового мира. Близость к рабочему классу и его интересам вселяет в нас веру в силы и разум человека, в неизбежное торжество принципов равенства и социальной справедливости. Поэтому наше искусство, лучшие его произведения проникнуты пафосом оптимизма и жизнеутверждения. Обращаясь к действительности, мы в первую очередь хотим отразить присущие ей черты прогрессивного развития, явления, подтверждающие правоту наших идей и их значение для будущего. Вот почему наша ответственность перед обществом, перед своим временем особенно велика и многообразна.

К сожалению, в мире еще существуют и действуют силы консервативные, реакционные, которые отчаянно сопротивляются прогрессу и хотели бы сохранить на земле атмосферу страха, взаимного недоверия в отношениях между государствами, тревожной неизвестности и неясности исторических перспектив. Но факты убеждают в том, что подобные устремления нежизнеспособны. Одно из наглядных подтверждений этому — успех миролюбивой политики Советского Союза, который, опираясь на свой международный авторитет и поддержку стран социалистического содружества, последовательно осуществляет Программу мира, отвечающую коренным интересам всего человечества. Работа Московского международного фестиваля 1973 года проходила под знаком этих благотворных перемен, многократно подчеркивающих, усиливающих актуальное звучание его благородного девиза, выражающего главные устремления всех прогрессивных кинематографистов и зрителей в любой стране.

Думаю, что каждый фильм в определенном смысле — политическое произведение. Ведь даже чисто зрелищные ленты, созданные, как

может показаться, лишь в целях развлечения и коммерции, ничего не говорящие о подлинных отношениях между людьми, не обогащающие их, тоже обладают некой политической направленностью: они ставят человека в положение пассивного объекта, а не активного участника. Это тоже политика! Политика приглушения сознания, политика киноопиума. Но есть другое, настоящее политическое кино, приближающее зрителя к конкретным социальным проблемам и помогающее их решению. Мне близки поиски кинематографистов, которые остро реагируют на изменяющуюся жизненную реальность, стремятся быть не только свидетелями перемен, но и их участниками.

В этой связи я с заинтересованностью и симпатией воспринимаю новые свидетельства развития прогрессивного киноискусства в странах Латинской Америки, народы которой ведут драматическую и упорную борьбу за свое освобождение, против сил внешней и внутренней реакции. Нам, людям, живущим при социализме, близки и понятны цели этой борьбы, и мы радуемся, когда в фильмах латиноамериканских кинематографистов получают воплощение те же идеи, которые оплодотворяют наше творчество.

Хочу выразить свое большое удовлетворение прошлогодним кинофестивалем и тем, что на нем москвичам был показан фильм, только что законченный югославскими кинематографистами. Картина «Сутьеска» режиссера Стипе Делича совсем недавно была впервые показана в Югославии и получила самую положительную оценку у отечественного зрителя. В числе тех пятидесяти тысяч, которые пришли на ее премьеру, были и участники сражения в районе Сутьески; их отношение к фильму было особенно взыскательным. Для киноискусства нашей страны «Сутьеска», киноэпопея о событиях Народно-освободительной войны,— произведение во многом знаменательное. Ведь до освобождения, то есть до 1945 года, Югославия не имела своей кинематографии, если не считать эпизодической деятельности нескольких разрозненных энтузиастов, чьими усилиями, конечно, нельзя было создать национальное киноискусство. Настоящее рождение нашего кино произошло в период борьбы с гитлеровскими оккупантами, когда у врага вместе с оружием было захвачено и несколько кинокамер. Это как бы подтверждало вновь известное положение о том, что камера — тоже оружие, а фильм — мощное средство общественного воздействия, которое следует использовать максимально честно и с максимальной ответственностью. Не легко было начинать кинематограф «на пустом месте», но надо подчеркнуть, что развитие югославской кинематографии с самых первых дней получило действенную поддержку народной власти и общественности страны. Первый игровой фильм «Славица», созданный в Югославии, стал настоящим событием: впервые наши люди услышали с экрана слова на родном языке, увидели свою жизнь и своих соотечественников в произведении киноискусства. Почти за три десятилетия своей истории кинематограф Югославии дал много интересных имен и значительных фильмов, со многими из которых советский зритель знаком. В нашей стране также знают советское кино. Лично мне довелось видеть множество советских фильмов, и должен сказать, что почти всегда это были интересные произведения. Из виденного в последнее время мне очень запомнилась картина «Укрощение огня»; я знаю, что создание такого произведения требует огромных художественных и профессиональных усилий. Не могу не упомянуть здесь и «Бег», в котором мне особенно интересным показалось естественное слияние эпического и лирического начал, точное и тонкое понимание революции.

Существует много кинематографических школ, которые внесли заметный вклад в мировое киноискусство, и кино Югославии развивалось, естественно, испытывая влияние с их сторон. Мы не прошли мимо богатейшего опыта, оставленного нам великими режиссерами Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным, которые после Октябрьской революции заложили фундамент мирового революционного киноискусства. Они создали фильмы откры-

того социального звучания, непосредственно участвовавшие в строительстве социализма и перестройке сознания масс, они обогатили кино новым содержанием и новыми замечательными средствами художественной выразительности, оставили нам пример высокой гражданственности своего творчества и своей жизни. Об этом я вспоминаю, наблюдая художников,— к счастью, их в нашем кино не много,— которые забывают об общественном предназначении своего искусства, о долге перед народом, давшим им возможность творить. Недавно югославские кинематографисты вели серьезный разговор по этому поводу; в нем участвовала партийная печать и общественность. Выводы, к которым мы пришли, представляются мне ценными и перспективными для развития кино социалистической Югославии.

Мне думается, что история югославской кинематографии, призвание и известность, которыми пользуются многие наши фильмы за рубежом, кадры опытных кинематографистов и наличие талантливых людей среди молодых режиссеров дают нам основания смотреть в будущее с оптимизмом.

Коль скоро речь зашла о будущем, расскажу немного и о собственных планах. Наверное, в жизни каждого художника бывают моменты, когда он собирает воедино все свои силы для осуществления давнего замысла. В моей биографии такой момент наступил сейчас, когда я начал работать над фильмом о крестьянском восстании 1573 года под руководством Матия Губца. Тема эта близка не только хорватам, но и всем народам Югославии. Четыре столетия назад хорватские и словенские крестьяне подняли на Балканах восстание против феодальных порядков, против угнетения. Я не разделяю мнения о том, что крестьянские восстания, подобные восстанию Губца, всегда заканчивались полным поражением повстанцев. Поражение было относительным, и жертвы — не бесплодными: такие восстания оставались в памяти народа, будили классовое самосознание угнетенных, доказывали, что существуют силы, способные свергнуть ненавистный несправедливый строй, укрепляли уверенность в грядущей победе. Имя Матия Губца стало легендой, символом революционной отваги. Недаром в 20—30-е годы этим именем называли рабочие кружки; бригада югославских добровольцев во время войны в Испании, полк югославов, участвовавший в Октябрьской революции, многие отряды и части в период Народно-освободительной войны также носили имя Матия Губца.

Работа по фильму предстоит большая, и здесь я надеюсь, в частности, на помощь советских кинематографистов, с которыми у меня были уже деловые переговоры. Мне приятно отметить, что мой замысел встретил у советских коллег понимание и желание помочь, так что, вероятно, часть картины будет сниматься в Советском Союзе. Речь идет не просто о техническом сотрудничестве, а и о творческом сотрудничестве двух наших дружественных кинематографий.

Кинематографисты социалистических стран работают как братья и соратники. Единство действий связано с единством целей, а они у нас общие. Такова моя точка зрения коммуниста, каковым я являюсь с той поры, как начал сознательно воспринимать мир. Мой взгляд на людей, на явления действительности, мое мироощущение в целом основываются на идеях исторического материализма. Для меня каждый художник — прежде всего политический деятель своей страны, активно участвующий в жизни общества.

В подготовке статей, объединенных рубрикой «Во имя общих целей», принимали участие Ю. Белоусов, Т. Бутковская, А. Дорошевич, В. Ишимов, К. Огнев, Л. Ольшанский, Д. Островский, Ю. Славич, О. Суркова.

Кинематографисты — лауреаты Государственных премий РСФСР

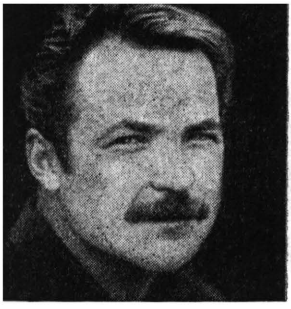
О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ РСФСР

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет:

Присудить Государственные премии РСФСР 1973 года:

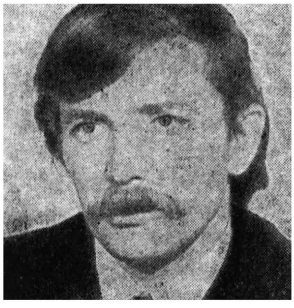
В области киноискусства —
премии имени братьев Васильевых



Н. Губенко

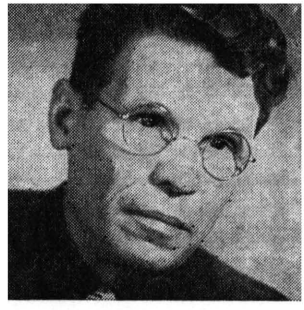
Губенко Николаю Николаевичу, режиссеру-постановщику и актеру, Караваеву Элизбару Константиновичу, оператору, Воронкову Сергею Петровичу, художнику-постановщику, Новодережкину Ипполиту Николаевичу, художнику-постановщику, Глузскому Михаилу Андреевичу, актеру,— за создание художественного фильма «Пришел солдат с фронта».

М. Глузский



В. Караваев

И. Новодережкин

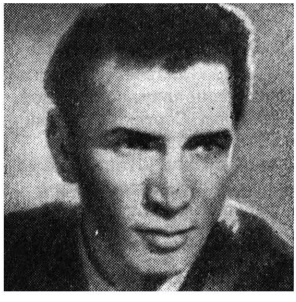


С. Воронков

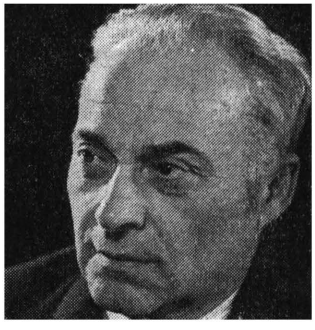
Н. Мордюкова

Мордюковой Ноябрине Викторовне, актрисе,— за исполнение ролей в художественных фильмах: «Русское поле», «Журавушка», «Председатель», «Женитьба Бальзаминова», «Простая история».

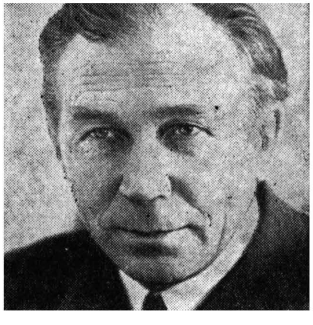
Рыбакову Анатолию Наумовичу, автору сценария, Шатрову Игорю Владимировичу, режиссеру-постановщику, Лапикову Ивану Герасимовичу, актеру,— за создание художественного фильма «Минута молчания».



И. Шатров



А. Рыбаков



И. Лапиков

«Воспоминания о мужестве»
«Трудный хлеб»
«Страница»
«Куриловские калачи»
«Хроника хлебного поля»
«Дела сердечные»
«За облаками небо»
«Хроника ереванских дней»
«Много шума из ничего»

Конст. Славин

Сегодня и всегда

«Воспоминания о мужестве».
Авторы сценария Б. Бычевский, Л. Горин. Режиссер В. Когай. Главный консультант генерал армии И. Федюнинский Оператор Е. Гузеев. Художник И. Егоров. «Леннаучфильм». 1972.

Наш славный и прекрасный Ленинград обессмертил себя по крайней мере дважды, стоит только произнести: «Октябрь», «блокада»... Эти слова — символы революции и невиданной никогда раньше силы человеческого духа — нашли путь к сердцам миллионов и миллионов людей. Это мы, наша судьба, наша жизнь... И каждое возвращение к ленинградской теме, каждое прикосновение к великим и грозным событиям являют не только род тематического выбора, но и неробкую попытку сказать что-то свое о тех часах истории, что, по словам поэта, «светят вдаль и вглубь — до дна»...

А в документальном кино, где в боевом строю «Ленинград в борьбе», «Подвиг Ленинграда», «900 незабываемых дней» и другие живые, горячие ленты, сказать о тех днях еще раз и от себя особенно нелегко, сложно...

Но вот на экране «Воспоминания о мужестве»... Авторы торопятся предупредить — их рассказ «о некоторых эпизодах битвы за Ленинград». Фильм воспоминаний по формальным признакам дословно повторяет прием нестареющей «Катюши» — человек в кинозале перед съемками войны и свободно рождающаяся мысль, ассоциация, настроение, согретые личным переживанием, вовлекающие зрителя в свой бурный, взволнованный поток.

Не потому ли хроникальная киноретроспектива обретает сегодняшнее звучание, что в ней участвуют живые наши современники? Мы находим их в старых блокадных съемках, узнаем перед объективом кинокамеры семьдесят третьего года, и психологический ракурс нашего видения обостряется. Ведь военную хронику смотрят люди, от которых очень часто зависела судьба героического города. Судите сами. Маршал Советского Союза Г. К. Жуков, генерал армии С. М. Штеменко, генерал армии И. И. Федюнинский, генерал армии А. И. Щеглов, адмирал В. Ф. Трибуц, генерал-полковник артиллерии М. С. Михалкин, уполномоченный Государственного Комитета обороны по снабжению войск Ленинградского фронта и населения Ленинграда продовольствием Д. В. Павлов, полковник И. И. Соломахин, чертежница завода имени Фрунзе М. Г. Медведева.

И все — от маршала до чертежницы — испытанные герои и жизни и фильма, независимо от того, как долго они живут в картине, сколько занимают места на пленке и в фонограмме. Можно представить себе, что привлечение к участию в фильме видных военачальников и специалистов выделяет основные черты авторского замысла, наталкивает на специфический военный «научпоп». Но и сам «научпоп» теперь уже далеко не тот, чем был каких-нибудь пять или десять лет назад, он не только сделал много шагов навстречу документальному фильму, но в чем-то даже стал подчас публицистичней, проблемней... В данном же случае, где решающие эпизоды битвы за Ленинград рассматриваются глазами военно-исторического исследования, их индивидуальная личностная окраска не вызывает сомнения. А как могло быть иначе? Ведь память людская больше, чем профессиональный опыт и знание предмета, глубже, чем план операции или оценка боя. Она вмещает надежду и ярость, веру и сомнение, любовь и боль...

«Воспоминания о мужестве»

И все это, выплеснутое на экран, делает зрителя чем-то вроде исповедника, а если говорить о данных ленинградских киновоспоминаниях — ему стараются внушить бесстрашную правду о том, что значит стойкость, ненависть, вера, надежда в условиях, когда подвергаются испытанию не только последний рубеж обороны, но и крайние рубежи всех человеческих сил и возможностей.

Очень важно показать, что за этим стоит.

Я писал уже: город революции, город блокады... Трудно представить, что было бы с этим городом, если бы не было Октября и на него обрушилась такая блокада! такая беда!.. Авторы «Воспоминаний о мужестве», закладывая этот мотив в основополагающую канву картины, приводят высказывание Гитлера о том, что «с захватом Ленинграда русскими будет утрачен один из символов революции, дух народа будет подорван, ведь война с Россией — это в о й н а и д е о л о г и й»! Бесноватый, как видите, попал в самую точку. Для того, чтобы победить, он должен был выиграть битву идей, а чтобы одержать верх в этой битве, он бросает на город Ленина и Октября свои отборнейшие армии во главе с генералами, бравшими именитые европейские столицы. Но война не пошла по гитлеровскому плану, блицкриг на Ленинград провалился — город Октября выстоял и одолел врага, как и родина Октября в целом, сокрушившая гитлеровский фашизм.

Эта мысль, о чем бы ни шла речь, так или иначе движет всеми участниками фильма. Ленин, Октябрь, партия, советский народ спасли Ленинград, выиграли войну...

Размышляя перед экраном, человек, вовлеченный когда-то в железный вихрь ленинградских ночей и дней, не может не отступить от пересказа внешнего хода событий, который теперь хорошо знаком каждому школьнику. Но тому, кого сталкивают с ленинградской блокадной хроникой, как никому другому известна цена борьбы и тяжких испытаний, выпавших на долю ленинградцев, и, всматриваясь в лики прошлого, вновь и вновь, они проделывают огромную душевную работу. Осознание свершенного и непроизвольное чувство, вступая в контакт, исподволь рождают то, что принято называть «человеческим документом». На этот эффект и рассчитан путь воспоминаний, избранный Б. Бычевским, Л. Гориным, В. Когаем, во всяком случае при помощи рир-экрана он и должен привести к желаемому эмоционально-

му результату. Правда, здесь надо учитывать разные вещи: соблюсти чувство меры и такта, не пережать с описательной информацией, «не зарезать» съемку как раз на пике волнующих эмоций, не впасть в сентиментальность.

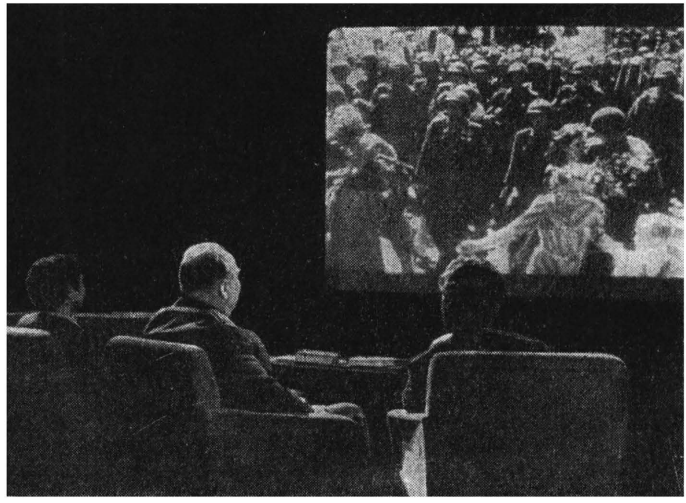
Предостеречь от позы и риторики легко, остерегаться их тоже нужно, но чаще всего на практике бывает так, что самый открытый, естественный человек вдруг меркнет перед взором аппарата, теряется, впадает в ненужный транс и пафос, наигрывает. Искусственность не обходит и сильные натуры, людей, привычных к съемке, знающих ее коварные повороты, что называется, «изнутри».

Работая над сценарием о фронтовых кинооператорах, я вел беседы и обширную переписку со многими бывшими хроникерами Отечественной войны, в том числе, разумеется, и с летописцами блокадного Ленинграда. Вот что писал мне один из них — прекрасный мастер фронтового репортажа Глеб Трофимов — в ответ на просьбу сообщить какие-либо сведения о рабочих моментах, запечатлевших самих военных кинооператоров в процессе съемки:

«...Не нужно обязательно разыскивать их портреты в военной форме или так называемые «рабочие моменты». Некогда да и некому было снимать их во время работы. К тому же всякая съемка снимающего оператора по какому-то неписаному закону воспринимается как нечто нарочитое, н е и м е ю щ е е с и л ы д о к у м е н т а».

Я так подробно останавливаюсь на особенностях съемки человека в ходе сосредоточенного размышления, да еще вслух, чтобы лишний раз подчеркнуть ее затаенные трудности, какой-то неуловимый аварийный состав, в любой миг грозящий лишить картины «сплы документа», как подметил многоопытный Г. Трофимов. Я связываю это с положением человека, разбирающего документальную работу. Когда критик указывает на неверный жест или ложное движение актера (в игровой ленте) — это одно: он действует в границах принятой профессионально-этической нормы, никто ему и слова худого не скажет, даже сам покритикованный артист. Когда же критик притрагивается к реальному человеку, ставшему волей судеб героем документальной ленты, дело принимает совершенно иной оборот. Как бы недостоверно ни вел себя герой документального фильма, предъявлять ему претензии, обвинять в искусственном поведении трудно, неправомерно (если это не

«Воспоминания о мужестве»



«Воспоминания о мужестве»

случай откровенной саморекламы) да и бестактно: ведь его экранная судьба почти всегда и целиком в руках режиссера и оператора, вот к ним-то и следует обращать все упреки и недоумения, если они возникают.

Сразу скажу, что создателям «Воспоминаний о мужестве» далеко не все удалось в работе с людьми, имена которых я называл выше. Где-то явственно ощущаются следы ножниц, в чем-то нерешительность, вялость, идущие от пассивного следования за слишком уж рассудочными синхронными записями. За счет особой необходимости я отношу кадры, имеющие косвенное отношение к месту действия главных героев фильма: они заимствованы из интервью с другой средой и окружением, по-моему, из картины «Если дорог тебе твой дом»: вторичность цитаты уж очень бросается в глаза.

Коль скоро я начал с замечаний, скажу и о том, что «Воспоминания о мужестве» в целом показались мне закороченными, несколько скомканными. Как правило, документалистов ругают за длинные фильмы и затяжки, а здесь, несмотря на предварение о «некоторых эпизодах», масштаб их, на мой взгляд, требовал более развернутого показа и широкого дыхания.

Но в главном, решающем картина впечатляет, оставляет много следов в сердце и памяти. Удались почти все столкновения синхронных рассказов с кадрами яростной военной страды. Мастерски решены — и в монтаже и в ритме — важнейшие батальные фрагменты, они выглядят очень наполненно, сурово, бескомпромиссно: режиссура усилила, обогатила съемочный материал. Наконец, волнует жесткая правда всей блокадной атмосферы, правда человеческих судеб и характеров, оживающих в воспоминаниях. Убедительно действует многочисленный фактический материал, ему возвращено изначальное содержание, то есть суть его не подверглась «реконструкции» и «реставрации», как уже вошло в привычку в «новейшей» кинодокументалистике.

Я говорю не о съемке в бою или на улице, не о кинематографической хронике — я говорю о документах типа настенной надписи, вывески, оперативной карты, выдержки из мемуаров, приказа, старого газетного листа, счетоводной книги — эти «неподвижные» статичные свидетельства играют в фильме активную роль, привносят в него очень сильный драматический акцент.

Важно найти способ подачи, заставить их

«Воспоминания о мужестве»

работать на картину в одном ряду с бесценными кинодокументами ленинградской блокады.

Так оно и получается в лучших местах.

...Жены и дети провожают защитников города, солдаты разбирают оружие, девушка расклеивает плакаты. И сюда входит номер «Ленинградской правды» от 21 августа 1941 года с обращением «Ко всем трудящимся города Ленина» за подписями Ворошилова, Жданова, Попкова. В нем горькая правда о трудном положении дел на фронте, о том, что враг, рвущийся к городу, силен... Фашисты подвергают Ленинград варварским, бандитским обстрелам, бомбардировкам, убивают детей, и вот документальное извлечение из немецких архивов, сделанное уже после войны,— «О будущем городе Петербурга», из коего следует, что «фюрер решил... непрерывными бомбардировками с воздуха и обстрелом из орудий стереть Петербург с лица земли...» И еще документ, не требующий ни словесных, ни зрительных комментариев или иллюстраций, хотя их можно подобрать немало... Открывается счетоводная книга, и аппарат выделяет надпись: «Гражданское захоронение в траншеи без оформления по Пискаревскому кладбищу». Взято самое тяжелое время—декабрь сорок первого — январь сорок второго года.

Жестокий и злобный враг не сомневался в быстрой и легкой победе. Какую разящую истину о чудовищном самомнении, о его роковых военно-стратегических, политических и психологических просчетах способны поведать ничтожные казенные бумаги; сейчас, вынесенные на экран, они смотрятся как безумный исторический парадокс и в то же время предметный символ. И не пресловутой педантичности и предусмотрительности германцев, а их вопиющего и бездарного авантюризма. Именно так выглядят с экрана подготовленные фашистским командованием еще в сентябре сорок первого пропуска для проезда по Ленинграду немецких автомашин. Назначен даже комендант города, вот его подпись под пропусками — «генерал-майор Кнут», ну, не симптоматичная ли фамилия!

...Когда думаешь об этом диком казусе, в памяти невольно вспыхивает один из самых трогательных, самых добрых и человечных эпизодов фильма, нареченный авторами «Эпилог 1945». В родной Ленинград возвращается тридцатый гвардейский корпус, который вел в бой человек, что сейчас сидит в кинозале и смотрит эту хронику-встречу,— Герой Совет-

«Воспоминания о мужестве»

ского Союза генерал-майор Щеглов. Вот он в летописных кадрах вместе со своими воинами, среди ликующих ленинградцев. «Психологическое состояние» старого документального материала и теперешнего кинонаблюдения как бы сглаживает рубеж времени. Кажется, что кадры эпилога войны сняты лишь вчера, так буднично и вроде бы спокойно реагирует на них генерал. Но он явно старается держать свои чувства в узде, нарочно обращая внимание «на уставные нарушения»: парень жарит на гармошке, восторженная толпа вклинивается в парадный строй фронтовиков («никакого порядка!»), и они все вместе, вместе с народом направляются к Дворцовой площади («все смешалось»). Да, строй сломался, и выправить его с горем пополам удалось перед самой площадью, но и тут в него врезалась какая-то старушка!.. Но сколько в этом «в с е с м е ш а л о с ь» высокого смысла! Его-то как раз и не смог до самой своей бесславной смерти уловить Гитлер вместе со всеми своими хваленными генералами. И тогда, когда двинул их на нашу страну. И когда подошел к Москве. И когда замкнул кольцо ленинградской блокады...

Авторы фильма выходят на свой волнующий эпилог во всеоружии прекрасных примеров беззаветной народной борьбы с ненавистными захватчиками, примеров, осмысленных в форме драматического повествования. Стараясь ответить на вопросы, как была организована оборона города, как провалился гитлеровский план его захвата штурмом, как рухнул и дьявольский план удушения города голодной блокадой, как планировался и осуществлялся ее прорыв, как соединились Ленинградский и Волховский фронты, — «Воспоминания о мужестве» выводят на экран ряд остросюжетных, детально разработанных эпизодов-рассказов. Нет, даже не эпизодов, а небольших, но внутренне завершенных новеллистических очерков. Человек-рассказчик, ведущий каждый такой сюжет, напоминает о влиянии телевизионного экрана, но с ним вполне согласованно действует и традиция кинематографического видения. Образ собеседника и прямое авторское участие не мешают энергичным монтажным переходам, динамическому нагнетанию материала, движению довольно обширных кусков, идущих, как говорят, «на своем», реальном звуке. Фрагментарность, скомканность, о которой я сказал выше, характерна для первой трети фильма — все ждешь, когда же развернется рассказ... И вот из фрагмента вырастает

превосходная новелла о боях на узенькой полоске земли, освобожденной у Синявинских высот,— ее свободно, в характере, в своей запоминающейся манере комментирует И. И. Соломахин. Буквально на одном дыхании воспроизведена история жесточайших схваток на знаменитом невском пятачке. Вот когда хочется еще раз поклониться в пояс и нашему солдату и тем, кто заснял его в этой кромешной огненной тьме — на земле, где и сегодня, спустя тридцать лет, трава не растет, а в каждом квадратном метре — десять килограммов металла!

Наконец, я хотел бы упомянуть эпизоды и кадры, запечатлевшие неустанную, бессонную титаническую работу Военного Совета Ленинградского фронта,— в них немало самобытных зарисовок Жданова, Кузнецова, Говорова, Попкова, Мерецкова, других наших военачальников.

...Отступление, оборона, кольцо вокруг города, дорога жизни, прорыв блокады, количество бомб и снарядов, упавших на Ленинград, число жертв — часы и дни, месяцы и недели — все это строгие, выверенные данные — факты, таящие в себе, как, пожалуй, никакой другой материал, взрывчатый драматизм. Документалисты внимательно и долго, тревожно и напряженно — как будто это происходит сейчас, а не три с лишним десятилетия тому назад, всматриваются в карту Ленинградской области: в линии строительства оборонительных сооружений, в кольцо блокады, отмеченное нашим штабным карандашом, в пункты расположения войск. И то время, те испытания становятся нашим временем, невольно захватывают своей непреходящей силой и подлинностью, хотя многие кадры и знакомы и не раз видены, и столько об этом говорено, снято, написано, спето!

Потому ли, что повесть о битве за Ленинград на сей раз ведут люди, отвечавшие за город, за его снабжение, за жизнь ленинградцев?.. Но может ли быть в такой теме одна военная — самостоятельная линия? Не сузит ли она понимание событий, знаменательных больше всего своим неразрывным единством? А проще говоря, в борьбе Ленинграда, во всех его горестях и тяготах не было отдельно фронта и отдельно города, который фронт должен защитить. Мысль эта, выраженная словами генерал-полковника Михалкина, о том, что фронт на переднем крае и фронт на Невском проспекте одно и то же, развивается рассказом, как наши артиллеристы, обстреливая батареи противника, отводили огонь от города и вызывали его на себя. Мысль эта, пронизывающая почти весь фильм, выражает состояние духа людей, вступивших в смертельную схватку с тем, кто приготовил уже пропуска для проезда по Невскому и назначил Кнута комендантом города!..

Да и раньше, с начала картины, когда речь только заходит о положении на фронте, когда генерал-армии Штеменко, бывший в то время начальником оперативного управления генерального штаба, напоминает, что по «плану Барбаросса» гитлеровцы предполагали прежде, чем нанести удар по Москве, покончить с Ленинградом,— в сознание зрителя западают первые реплики Федюнинского и Михалкина о русском солдате,— так, видимо, может сказать только тот, кто сам прошел с ним такую войну!.. И эти слова, вынесенные на гребень фильма, словно раскрывают его нравственный посыл, дают подобие эпиграфа: «Солдат есть солдат. Солдат сражался за Родину так, как ему положено сражаться... Сказано стоять на месте — стоял... Умереть — умирал... И со слезами отходил, если ему приказывали отступать».

Документы — это и фронтовой кинокадр, который не одному нашему оператору стоил жизни. Это свидетельство участника события, рассказ, воспоминание, фотоснимок...

Но вот еще документ — ленинградское радио блокадной поры. Как сильно, как выразительно, а главное, с какой проникновенной достоверностью оно ведет свою партию в фильме! Муки и кровь мирных людей, их жертвы, их ненависть к фашизму, сила их сопротивления как-то по-своему, по-новому оживают вместе с подлинным голосом радиодиктора: «Слушайте, ленинградцы!..» Вместе с горькими и печальными словами матери

маленькой Доры Димновой, спаленной фашистским снарядом... Вместе с пламенным, страстным обращением писателя Всеволода Вишневского «к братьям по судьбе, оружию, труду, всем радостям и тяготам» оно передавалось по всей стране в одну из самых тяжких ленинградских зим.

Нужно ли говорить о том, что документальная радиозапись, сливаясь с кинохроникой блокады, с кадрами, выстраданными в холодном и голодном городе, создает драматическую канву необычной жизненной плотности. А если присовокупить к ним человеческие рассказы, подсвеченные конкретной судьбой, своей долей участия в борьбе и бурях блокады, то мы обнаружим несомненное новшество в разработке большой героической темы. Найдем в ее дневниковой окраске и освещение самых важных, опорных пунктов в поступках, сознании и поведении людей. Да, в городе почти не осталось топлива, не было электроэнергии, не стало воды, норма хлеба снизилась до 125 граммов, мы видели эти кадры много раз и каждый раз вновь и вновь поражались стойкости и выдержке ленинградцев. Но вот еще один новый и, надо сказать, совершенно неожиданный пример мужества и веры, с которым нас знакомят «Воспоминания о мужестве» в лице Марии Григорьевны Медведевой — чертежницы одного из ленинградских заводов. Она предъявляет с экрана малюсенькую коробочку с нормой блокадного хлеба. Она решила ее сохранить в тот день, когда были объявлены 125 граммов. Спрятала в буфет свою суточную норму, и она пролежала там тридцать лет. Мы видим его — этот жалкий кусочек блокадного хлеба, весь паек. И мы слышим голос той, кому он предназначался: «...Да, хранила, думала, если останусь жива, так посмотрю, какой мы ели хлеб... Знакомые будут смотреть, дети, внуки...»

...19 января 1943 года Москва первый раз салютовала Ленинградскому фронту — стальное кольцо блокады было разорвано... С тех пор немало воды утекло под невскими мостами — ведь минуло уже тридцать лет, и кое-что поблекло в памяти. Но кинематограф, как, пожалуй, никакой иной род искусства, способен возвращать ушедшим событиям новую, зримую силу, заставляя их служить людям, справедливости, социальному прогрессу. И об этом думали, наверное, создатели «Воспоминаний о мужестве», адресовав их тем, «кто не испытал горьких дней войны, кто не плакал от радости великой победы, кому суждено было родиться после сорок пятого года...» И в ком, добавлю я, воспоминания могут пробудить чувство гордости и волю, желание жить и бороться столь же беззаветно и самоотверженно.

И сегодня, и всегда — чтобы не повторилось...

Г. Прожико

Любовь к герою

«Трудный хлеб».
Автор сценария и режиссер Д. Луньков. Оператор И. Дюбин. Композитор Г. Банщиков. Звукорежиссер Ю. Ключников. Саратовская студия телевидения, 1969.
«Страница».
Авторы сценария Д. Луньков и Д. Мишнева. Режиссер Д. Луньков. Оператор И. Дюбин Звукорежиссер Ю. Ключников. Саратовская студия телевидения. 1970
«Куриловские калачи».
Автор сценария и режиссер Д. Луньков. Оператор И. Дюбин. Композитор Г. Банщиков. Саратовская студия телевидения, 1971.
«Хроника хлебного поля».
Автор сценария и режиссер Д. Луньков. Оператор И. Дюбин. Композитор Г. Банщиков. Звукорежиссер Ю. Ключников. Саратовская студия телевидения, 1972.

311 миллионов!

Из командировки я везла калач. Знаменитый саратовский калач, поражающий своей фантастической пышностью: от основания до румяной корочки не хватает раскрытой ладони, а надавишь сверху — готов скрыться весь в той же самой ладони. Калачи везут из Саратова как дорогой сувенир, как самое верное напоминание о саратовской земле, одной из основных житниц страны.

В прошлую осень калач, преподнесенный

саратовскими хлеборобами Родине, был, как никогда, весом в 311 миллионов пудов! Почти на сотню миллионов пудов больше принятых обязательств.

Богатейшая хлебная сторона, какой должна быть земля Поволжья, испытала в 1921 году самый жестокий голод. Измученная гражданской войной и военной интервенцией молодая республика Советов не имела в то время никаких хозяйственных ресурсов, чтобы противостоять природному бедствию.

Воспоминание о голоде теперь в прошлом. Но не потому, что природа смирилась и подчинилась желаниям хлеборобов. Прошлому урожайному лету предшествовали подряд три года, когда засуха бесчинствовала на полях Поволжья. Особенно жестоко палило солнце летом семьдесят второго. Старики утверждают, что 1921 год по климатическим условиям был мягче 1972 года. Беспощадный, горячий ветер, как горько вспоминал один колхозник, «будто паяльной лампой сжигал хлеб и не было ему отдыха». На многих тысячах гектаров Заволжья колхозы и совхозы не получили ни зернышка... Урожай погиб. Саратовская область не выполнила план поставок государству. Это было горько и обидно сознавать хлеборобу. Страна, возмужавшая и окрепшая за годы Советской власти, взяла в тот год на себя заботу о хлебе, помогла волжанам в трудную минуту продуктами питания.

Нельзя сказать, что и рекордный урожай минувшего года был собран спокойно и безмятежно. Правда, не было иссушающего зноя, и зерно получило желанную влагу в срок, когда шло в рост, закладывало колос. Пощадил хлеба и лютый жар степного солнца. Но в самый напряженный и решительный момент страды — в дни уборки — грянули проливные дожди. Поникли, полегли богатые хлеба и урожай — невиданный, небывалый — на какое-то время оказался под угрозой гибели. И та удивительная цифра: «311 миллионов пудов», которой гордятся ныне саратовцы,— с в и д е т е л ь с т в о не столько щедрости климата, сколько мужества и истинного г е р о и з м а человека, вырвавшего у природы взращенный его руками урожай. В ней — его труд и пот, бессонница ночей...

И вот она, долгожданная победа, которая смотрит на меня с бесчисленных плакатов и транспарантов, украсивших в ту неделю город, смотрит в образе знаменитого саратовского калача с цифрой «311».

Транспарантом «311» встречает меня и Саратовская студия телевидения. Цифра эта и на заводских корпусах, общественных зданиях города. Удачу сельских тружеников разделяют саратовские рабочие. Ибо лишь благодаря помощи города смогли саратовские хлеборобы собрать такой урожай. Не случайно в галерее портретов героев жатвы, которую печатала в те дни саратовская газета «Коммунист», рядом оказывались коренной селянин и городской житель, пришедший ему на помощь, тракторист и рабочий завода, бригадир механизаторов и военнослужащий, комбайнер и студент. Они были рядом в страдную пору, теперь вместе делят радость победы.

Праздничной выглядела в те дни и главная площадь Саратова, когда там собрались герои жатвы.

На митинге прозвучали слова приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева: «Вместе со всеми тружениками Саратовской области разделяю общую радость трудовой победы, одержанной на бескрайних волжских просторах. Сердечно поздравляю с успешным выполнением высоких социалистических обязательств по продаже зерна государству...— всех, кто своим самоотверженным трудом внес большой вклад в борьбу за высокий урожай третьего, решающего года пятилетки и продажу государству 311 миллионов пудов хлеба» *.

Он был очень нелегок, этот путь к пышному саратовскому калачу. Можно поискать разные эпитеты к нему: и пышный, и мягкий, и душистый, и вкусный. Но самое точное и, пожалуй, самое справедливое определение будет — т р у д н ы й.

---

* «Коммунист», Саратов, 1973, № 239.

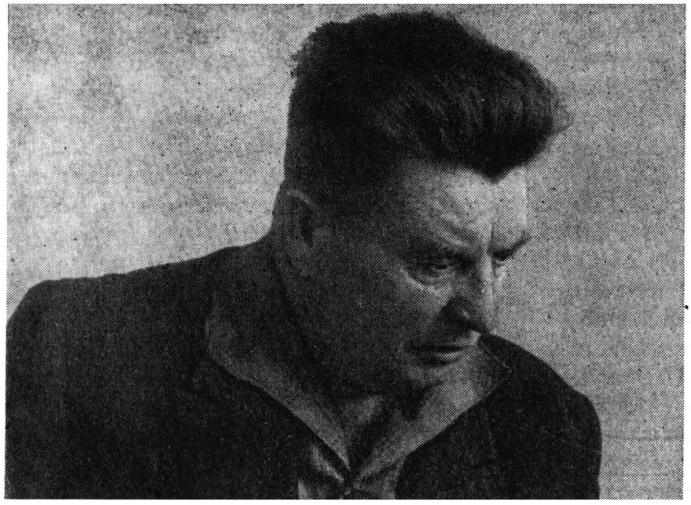
Трудный хлеб

Командировка, совпавшая с праздником урожая, принесла мне и радость общения с автором документальных телевизионных лент о земле, о людях села, об истории борьбы за урожай хлеборобов Поволжья, об их героическом труде на колхозной ниве, принесшем 311 миллионов пудов зерна,— с Дмитрием Луньковым. Несомненно, атмосфера всеобщей ответственности за хлеб своей земли, приобщение к заботам и радостям земледельцев стали питательной средой для тележурналиста, работающего над фильмами сельскохозяйственной тематики, определили его художнические симпатии и вкусы.

В фильмах Дмитрия Лунькова, посвященных труженикам села и созданных на Саратовском телевидении за последние 3—4 года, конкретные мгновения истории родного края органично соотнесены с судьбой всего советского народа, всей страны. В живом временно́м потоке недавнего прошлого внимание автора привлекли те исторические вехи, которые отметили минуты наиболее острого сопряжения судьбы саратовцев с судьбой всей страны, минуты особой ответственности земли поволжской перед всем Советским государством. Его фильмы — «Трудный хлеб», «Куриловские калачи», «Страница» — обращаются к годам гражданской войны, к 1928 году — кануну коллективизации, 1941—1945 годам, времени народного противостояния фашизму. Это одновременно и вехи истории, когда саратовский хлеб спасал (без преувеличения) страну

Лента «Трудный хлеб» не укладывается в традиционные рамки документального исторического фильма. И хотя в ней есть тщательно отобранная архивная кинохроника, документы, фотографии, не они несут основную смысловую нагрузку. Главное в ней — люди, их размышления о событиях прошлого

Историю творят люди, они хранят ее в своей памяти, в своих биографиях. Вспомним крылатую мысль: «трещина века проходит через сердце поэта». Наш век породил чувство ответственности перед миром, сопричастности его тревогам в каждом человеке, порой и не облеченном поэтическим званием. История Советской страны прошла сквозь биографии рядовых ее тружеников, растворилась в них, обрела обратную связь. История конкретной человеческой судьбы нередко вбирает в себя крутые повороты жизни целого народа.



«Трудный хлеб»

Обратившись к эпизодам гражданской войны и предоставив слово живым их свидетелям, автор картины «Трудный хлеб» не стремился к хронологическому воспроизведению исторических событий. Ему хотелось передать сегодняшнему зрителю ощущение атмосферы тех далеких лет и, что основное, дать почувствовать чистоту духа, силу характера истинных революционеров, какими были продотрядовцы. Это бывший начальник продотряда Антонов, красноармеец Муравьев, крестьянин Тимофеев, секретарь упродкома Поляков, член сельхозкоммуны Решетников, партийная активистка Ким, боец продармии Руфин, крестьянин Тополев, секретарь волостного комитета бедноты Веретенников, член ревкома Базанов, крестьянин Шевченко, красноармеец Константинов. Они пришли на экран и рассказали нам, сегодняшним, как складывалась их биография, как они работали и как боролись за становление деревни на новых исторических путях.

«Интервью», «синхрон». Эти столь любимые телевизионными документалистами термины, увы, ассоциируются сегодня с обликом человека, скованного рамками авторских вопросов, мучительно переживающего публичность своего выступления. К счастью, Луньков сумел провести и снять беседы очень непринужденно, раскованно. Мы увидели уже немолодых людей, много повидавших и переживших на свете, которым есть что поведать своему собеседнику. Поэтому в мягкой, задушевной атмосфере общения с ними, в последовательной смене лиц, живых и сдержанных, задумчивых и не скрывающих слез, в неторопливой речи или взволнованном сбивчивом рассказе не ощущалась скованность, в кадре рождалась удивительно живая картина прошлого этих людей. Экран смог донести до нас то волнение, которое переживали герои экрана— крестьяне и бойцы продотрядов,— напоминавшие нам об исторических вехах строительства социализма в деревне, о тех событиях, которые хоть и отделены временем, но навсегда принадлежат им, участникам этих событий. И это — позволите ли мне неуместное для кинокритика слово — ч у д о, чудо человеческой откровенности и поражало в их рассказах. Казалось, автор ушел, растворился в своем закадровом небытии, обратив к к а ж д о м у из нас монологи-откровения.

Суровое лицо женщины, ее взгляд устремлен в сторону. Неторопливо, как будто про себя, а не вслух, рассказывает она трагическую историю гибели своих товарищей. Слова ее просты, обыденны, но очень точны и потому воссоздают почти зримую картину минувшего. «Арестовали комиссаров. Казаки пробыли в городе семь дней. В последний день комиссаров вывели и погнали в конец города — «Гусев конец», на казнь. Очень охотились за Жидковым, членом особой чрезвычайной военной коллегии, которая была создана, чтобы бороться за хлеб. Поймали Жидкова, и страшно вспомнить, как его везли. Сумерки, тишина. Видела я его, как сейчас вас вижу. Мы знали, что его везут на казнь. На нем была черная косоворотка, разорванный ворот. А там, где рот — огромная кровавая рана. А он все время говорил. Что говорил? Он проклинал их. Он стоял на грузовике. Казаки тянули его вниз, чтобы не дать ему говорить. А он говорил: «Не верьте белоказакам. Это палачи трудового народа. Встаньте все на защиту Советской власти».

Это рассказывает З. Ким, бывшая партийная активистка, в облике которой и по сей день сохранилась строгость того сурового времени. Она говорит с глубокой внутренней болью, которую не приглушили пятьдесят лет, что промчались с того трагического мгновения.

Автор рассказывает, что внутренним толчком к будущей картине стало знакомство с документами 1918 года, с перепиской Ленина относительно саратовского хлеба и продотрядов. Трудно было не поддаться горячей атмосфере тех лет, не ощутить суровой ярости борьбы против голода, кристальной чистоты бойцов-революционеров. Исторические факты на первый взгляд требовали исторической хроники. Но своей особой саратовской хроники не было, а на «общей» хронике гражданской войны возможен был только «общий» рассказ. А между тем события происхо-

дили здесь, на улицах малых городов, в деревнях, на волжских пристанях и сельских дорогах. Хотелось узнать, как же к о н к р е т н о все здесь было. Автор решил искать очевидцев. Иные сомневались: «Навряд ли живы участники событий — бойцы продотрядов. Ведь минуло полвека. А если кто и жив, то, вероятно, забыл те трудные годы».

Но Луньков верил в удачу и продолжал поиски. Он обратился к жителям Саратова и области по радио, телевидению, написал обращение в газету. Он знал, что свидетели непременно откликнутся. Но что смогут вспомнить они? Даже для него оказалось неожиданным, что людская память может так детально сохранить мгновения трудной революционной молодости. На студию, в комнату № 47, потекли объемистые конверты и простые почтовые открытки. Приходили люди. История переставала быть строчками документов, обрастала конкретными фактами, обретала многоцветье человеческих судеб и характеров. А когда прошли чередой многие волнующие встречи, задушевные разговоры, для автора будущего фильма вдруг открылась, как он говорит, «простая истина»: «Нет, не найду я никакого материала — ни хроники, ни фотографий, который мог бы заменить это открытое, живущее своей особой неповторимой жизнью лицо человека».

Так родилось доверие к героям, а вместе с ним возникла структура фильма, который стал первенцем целого цикла картин о хлебе и, несомненно, качественно новой ступенькой в творчестве самого режиссера на пути служения телевизионной музе. П о ч е м у?

Монолог первый. О своем прошлом

— Вот уж вовсе не подходит это высокопарное «служение... музе» для обозначения моей десятилетней работы на студии!

В 1959 году я заканчивал филологический факультет Саратовского университета, занимался творчеством Л. Толстого. Я был предан филологической науке, меня прочили в аспирантуру. Но следовало прежде отработать положенные молодому специалисту два года. Мне предложили занять место редактора на Саратовской студии телевидения. Уже в тот год работы в редакции телеинформации я довольно быстро определил круг своих интересов: меня занимало главное, что волновало всегда саратовцев — хлеб. Мог показаться неожиданным этот «сельскохозяйственный интерес» у филолога, «книжной души». Но если говорить точно, «по нутру» я не горожанин. Жил я на окраине Энгельса, той окраине, где уж и города нет, и домики с огородами, садами, речка, лес, луга. Земля для меня не была абстрактным поэтическим понятием. Я с детства знал, что на ней растет

В журналистских странствиях. Режиссер Д. Луньков (справа)

«Хлеб»

хлеб, которого нам, детям войны, не хватало. На ней, колхозной земле, работала в военные годы моя мать, чтобы прокормить нас, пятерых голодных ребятишек.

Через год я перешел в редакцию сельскохозяйственных передач. Сейчас я вспоминаю этот период с благодарностью, ибо в поездках с камерой по селам и деревням области и рождалось во мне органичное знание земли и хлеба. Ведь именно о земле и о хлебе и толковали мы с людьми на полях и в правлениях, на фермах и полевых станах.

Кино привораживало замечательной способностью перенести увиденное и услышанное где-то на дальней чабанской точке на экран, сохранить для потомков пережитые впечатления. Но, разглядывая сейчас ранние свои ленты, не могу отделаться от чувства ужасной устарелости сделанного десять, а то и пять лет назад. И не потому, что они были плохие — их хвалили, давали призы на смотрах. Устарел сам подход к документальному телефильму.

Когда мы обращались к живым людям и документальным событиям, нас занимала прежде всего реализация замысла, записанного в сценарной разработке. Однако при соприкосновении с действительностью сценарий часто трещал по швам — не хватало нужных кадров, реплик, ситуаций. Тогда разводили людей, как в съемочном павильоне, объясняли задачу, репетировали. Жив этот метод и сейчас, только зовется он не инсценировкой, а «восстановлением события».

Но однажды на съемках фильма «Хлеб» я крепко задумался. По сценарию в картине должен был быть эпизод, когда на берегу реки некий старик и мальчишка варят ночью уху и разговаривают о хлебе. Собирались снять

сцену немой, а потом подложить звук. Что-то во мне сопротивлялось, интуитивно я все откладывал съемку... Однако приближался финал работы над фильмом, и нужно было искать «исполнителя» — и «разыгрывать» ночную сцену. Нашел старика... Тихон Рогов, мудрый старый человек, его лицо с глубокими морщинами — целая биография не одного поколения хлеборобов. Разговариваем он со мной, а глаза тянутся за изгородь, туда на дорогу, где идут и идут машины с хлебом. Так мы его и сняли. Этот малый факт был для меня открытием — оказалось, что не надо хитрить со своим героем, делать «как будто так и было», восстанавливать. Важно затронуть за живое человека, понять его... С тех пор и появилась у меня страсть к крупному человеческому плану, доверие к «жизненному материалу».

На пути к «открытому человеку»

Однажды в Красногорском архиве Лунькову попался небольшой спецвыпуск «Письмо на фронт», снятый в саратовском селе в годы войны. Там упоминалась молодая чета, разлученная войной. Луньков решил разыскать этих людей. После долгих «детективных» перипетий поиск завершился удачей. Луньков решил снять героев во время просмотра старой хроники, а потом поговорить с ними... В фильме «Живут Тельновы» мы впервые увидели Лунькова в качестве собеседника. Впрочем, это и единственный фильм, где можно видеть его в кадре... И хотя в фильме немало длиннот, необязательных наводящих вопросов, да и герои говорят трудно, односложно, все же уже ощутимо подчеркнутое внимание автора к живому слову героя, его свободному поведению перед камерой, всему тому, что стало творческой основой сегодняшних фильмов о хлебе.

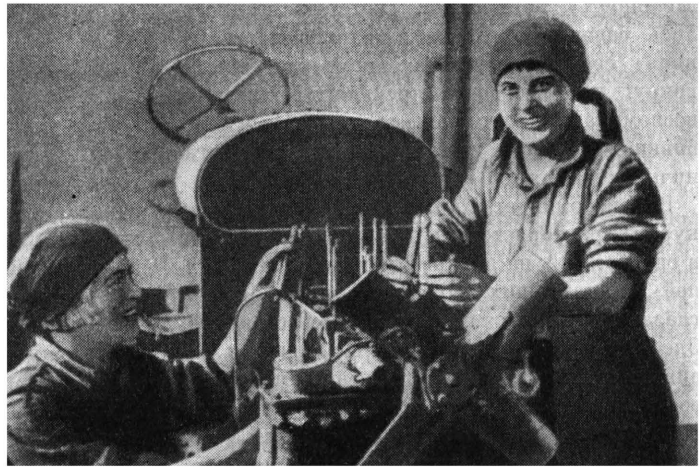
Впрочем, замысла целого цикла с самого начала не было. «Трудный хлеб» был самостоятельной лентой. Но идея «Трудного хлеба» уже властно овладевала режиссером. И когда в результате целой цепочки случайностей, бесед, знакомств родился следующий фильм «Страница», выяснилось, что он органично связан с «Трудным хлебом», продолжает его мысли, продолжает утверждать творческие принципы режиссера, короче, во всех смыслах является следующим звеном цикла о хлебе.

Я видела «Страницу» трижды. И всякий раз в ней открывалась мне новая сторона. Вначале поразила свобода поведения людей, то, *как* они говорят. Затем главным оказалось, *что* герои рассказывали. И, наконец, при третьем просмотре открылась четкая и крепкая композиция фильма. Первые два достоинства картины уже многократно описаны в статьях о IV Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов, где «Страница» получила Главный приз. И, правда, трудно не удивляться тому спокойному достоинству, с которым повествуют люди о первых шагах зерновых совхозов-гигантов на Саратовской земле, о битве за советский хлеб, о первых тракторах на поволжской пашне. Здесь вновь, как в «Трудном хлебе», властвует подлинная искренность, живая откровенность рассказа.

Не могу не привести характерный рассказ бывшего директора совхоза Каргальского о встрече с американскими комбайнами.

«...Прислали телеграмму, что к нам придут двадцать восемь комбайнов. Двадцать — «Холт» и восемь комбайнов «Гиринг». Ну что ж, хорошо. Теперь, через некоторое время, Михаил Иванович Калинин телеграмму прислал. Директору прямо, такому-то. «Категорически запрещается сборка комбайнов до приезда бригады американских инженеров». Ну, я прочитал, думаю: «Батюшки, что ж это такое?» А мне уже прислали молодого инженера. Ленинградский институт механизации окончил. На вас похож. Ну, правда, парень такой хороший, но без практики. Я говорю: «Давайте собирать комбайны». «Что вы, Константин Николаевич, ведь прислали телеграмму!» Я говорю: «Да что мы будем ждать их? Давайте собирать комбайны и больше ничего». Ну, и давай собирать. Вот, вроде, сюда надо эту часть. Хотя не совсем подходит. Ну ладно, крепи. Потом находим нужную. Ту отворачиваем, крепим эту. И так, за две недели мы

«Страница»



собрали комбайны. Собрали, просто, все как следует. И моторы, все! Все, ну, все. Ну, давай пускать. Завели, пустили... Теперь — бац — телеграмма: «Вам необходимо выехать на инструктаж в Краснореченский совхоз, куда прибудет бригада американских инженеров во главе с мистером Мерфи». Теперь съехались все. ...Побеседовали. Переводчик говорит: «Ну, теперь приступаем к сборке комбайнов. Следите, пожалуйста, хорошенько, как начинать, как кончать». Ну, начали инженеры. Их 12 человек. Я теперь думал, думал, переводчика подзываю и говорю: «Скажите мистеру Мерфи, что в Озерско-Пушкинском комбайны собраны». Он ему перевел. Он сразу: «не добре». Да, как это там, мол, в чем дело, вроде того, как это так, кто посмел без нас собрать комбайны. Мистер Мерфи ко мне обращается: «Вы, фермер, вы фермер?» Ну, я объяснил, никакой я не фермер. Никогда сроду в Америке не был и не знаю, что такое фермер. Он тогда решает: «Поедемте туда». Ну, что ж, поехали, приезжают. Я теперь говорю: «Ну, давайте пускайте комбайны». Вызываю всех комбайнеров, штурвальных. Завели и пошли, все работают. Он недовольный, и прямо из себя выходит. И те все тоже. Конечно, они очень недовольны были. Как это так, вроде что, собрали комбайны. Ведь что — они представляли себе русского человека, который ничего не понимает и не умеет ничего, а тут, вдруг, сюрприз такой. Это уж Михаил Иванович Калинин потом в Метрополе выступал, говорил: «Вот Каргальский им так нос утер, а мы им по 700 рублей золотом платили. Что это такое? Русский человек все сделает».

Хлеборобы, пришедшие в фильмы Лунькова, говорят живым языком, их речь, не стесненная литературными рамками, хранит искры истинно народной образности, стихию свободного национального говора.

Внешняя непритязательность картины (в кадре только человеческие лица) ввела многих в искушение упрекнуть «Страницу» в подражании прямой телевизионной передаче. Упрек, на мой взгляд, незаслуженный. Ибо тщательное наблюдение открывает в картине четкую драматургическую линию, внимательный отбор и сопоставление реплик. Из многочасовых разговоров Луньков отобрал лишь те мгновения, которые помогают его авторскому замыслу, и свел их в живое, непринужденное повествование — беседу.

Рядом с «Трудным хлебом» «Страница» кажется лентой еще более аскетичной, но вместе с тем и более органичной. В «Трудном хлебе» многозначность темы вызвала некоторую

«дробность» композиции, которую приходилось связывать главками-надписями. «Страница» сосредоточена на одной проблеме, и вокруг нее выстроена крепкая драматургия воспоминаний. Здесь даже традиционные перебивки слушающих участников разговора органично включаются в сюжет рассказа.

Вот вспоминает Каргальский о наборе на курсы трактористов: «...Парни прямо один в одного...» А на экране мы видим этих «парней», постаревших, но с живыми задорными глазами, наших нынешних собеседников. Здесь можно и улыбнуться. Но можно и подивиться их сегодняшней душевной крепости, верности своему делу. Реплика, завершающая рассказ Каргальского — «Русский человек все сделает»,— стала финалом картины. Эта же мысль, преломленная и развитая в другом контексте, явилась лейтмотивом «Куриловских калачей». Фотографии, снятые в селе Куриловка в далекие и трудные военные годы, уже были известны Лунькову несколько лет. Они рассказывали о женщинах этого села, заменивших своих мужей и сыновей на нелегком хлебном фронте. Режиссер раздумывал над тем, как ввести в фильм эти редкие фотоснимки. Даже предлагал своим коллегам сделать фотофильм. «Однажды слушал я воспоминания моей матери о трудной военной поре,— вспоминает Луньков,— и вдруг отчетливо понял: «Вот же она живая тема! И не на фотографиях она должна явиться зрителю, а в живом рассказе!»

В селе Куриловка его видели и прежде. Теперь он ходил по дворам, расспрашивал о войне, показывал фотографии прошлых лет, терпеливо, не перебивая, слушал длинные воспоминания о главном и неважном, заветном и близком. Он мало задавал вопросов, больше рассказывал свою историю, свое военное детство. И в ответ открывались сердца и души куриловских женщин, рождались удивительные рассказы-исповеди.

«Куриловские калачи» напоминают грустную и протяжную, сердечную песню вроде той, что поет хрипловатым голосом, вспоминая горькую свою бабью судьбу, колхозница Ильинова:

Был наш домик светел, ясен,
Вот пришла нежданная война.
Где ж ты, милый мой,
Скажи мне, где ты?
Куда тебя забросила война?

Они уже немолоды, героини фильма Лунькова. Выпало им быть молодыми в трудные годы военного лихолетья. На их плечи легла суровая ответственность: растить и собирать хлеб для фронта, для страны. Для каждой из них война осталась в памяти бессоницей весеннего сева, голодной серьезностью ребятишек, не знавших сахара да и хлеба вдосталь, мучительным ожиданием весточки с фронта, горькой незаживающей раной «похоронки», радостями «красных обозов» с трудным военным урожаем и такой желанной Победой. Вынесли все тяжкие испытания русские женщины с достоинством. Только навсегда остались зарубки на сердце и в памяти. Потому и встает это прошлое в каждом рассказе, как живая реальность:

...«Бывали такие случаи, что и плакали. Детям-то уж не показываешь, что плачешь-то. Хоронишься. А он (сын) хитрый был. Чуть что, так все заглядывает: «А ты, мамка, не плачь Мама, не кричи. Мы есть не будем просить...»

«...У меня небольшой был прицепщик, парнишка. Пахали — а к свету, ночь пахали, дремота, кто знает, какая берет. Особенно к свету. Сидишь-сидишь, вроде не спишь, глядишь, из борозды поехали. Он скажет: «Ну, давай, теть Полюша, я порулю, а ты, скажет, это иди». Вот он сядет, я сбоку бегу, а он сядет там. А ему уж больно охота трактористом стать. А я сбоку бегу. Ну, разгуляешься, вроде ничего. Тогда опять садишься, а его на прицеп»...

...«Получили мы письмо от Шатохина Петра Иваповича из Берлина, что они возвращаются домой, война закончилась... Когда приехали в село, он тут встал и шел пешком по центральной улице. Не верилось — иду по своей родной улице, по своему селу, родному селу. А когда дошел до своего родного двора, он прямо хватается за калитку... «Родная моя калитка».

...«Из бригады шестьдесят семь мужиков

ушло воевать, а вернулось всего только семь человек оттуда»...

Монологи-откровения женщин слагаются в единую картину-портрет русской женщины, трудолюбивой и честной, великосердечной и мудрой. Режиссер не тревожит эти монологи, не обрывает монтажными ножницами незримую нить человеческого доверия и контакта, что рождается у нас в ответ на честную и чистую откровенность. Автор лишь помогает рассказанному закрепиться в памяти музыкальным акцентом (строга и выразительна музыка Г. Банщикова, с которым Д. Луньков работает еще с «Трудного хлеба»), серией старых фотографий, скупым изобразительным образом. Фотографии открывают облик прошлого, подтверждают рассказы. Изображение редко выносится из стен дома. Лишь однажды после грустной повести Фирсовой о том, как узнала она о смерти мужа, после горестного молчания женщин возникло на экране черное дерево на белом снегу. Возникло и стало стремительно и рывками удаляться. Что это ушло вдаль? Надежда? Счастливое прошлое? Нужно ли гадать? Для каждого зрителя, как и для каждой женщины на экране, в этом дереве свой образ, своя тайная печаль.

Длительное существование на экране живого человека оказалось удивительно захватывающим зрелищем. Можно бесконечно долго внимать живому рассказу, удивляться своеобычным жестам, улыбке, мимике, ритму самой речи, своеобразию говора. Человеческий портрет не «рисуется» автором, он как будто «проявляется» сквозь монолог героя. Я назвала «Куриловские калачи» коллективным образом-символом русской женщины, но ведь в памяти остаются и индивидуальные портреты-характеры героинь. Можно многое рассказывать о человеке, так создается немало фильмов-портретов. Но возможен и иной путь — создать условия, в которых человек, человеческий характер открылся бы зрителю не специально — непроизвольно. У Лунькова добрые слова «умный, трудолюбивый, живой», которыми, торопясь, награждает в иных картинах диктор персонажа, родятся в душе зрителя с а м и, из живого общения с героем.

Картина «Куриловские калачи» открыла возможность нового жанрового феномена на стыке кино, телевидения и литературы — «документальной исповеди». Мы говорили о героях «Трудного хлеба» как авторском инструменте исследования истории. В «Калачах» люди

«Куриловские калачи»

В дороге... Режиссер Д. Луньков (слева)

несли зрителю не только образ прошлого, но и индивидуальные черточки самобытного своего характера.

Монолог второй. О моих героях

— Как возникает контакт? Знаете, я никогда не прихожу к людям с пустыми руками. Наши разговоры всегда напоминают диалог. В Куриловке я рассказал женщинам о своем военном детстве, наверное, не меньше, чем они мне о своей жизни. Откровенность может родиться лишь в ответ на вашу откровенность. Иногда приезжает документалист в село и тут же к комбайнеру: «Как работается?» Ну, что же он может услышать в ответ? Только односложное: «Хорошо». А потом тот же документалист твердит о том, что якобы люди чуждаются свободной открытой речи. А причина иная. Люди не любят и не прощают нам журналистского «полузнания», неосведомленности в сути их дела. На мой взгляд, наша собственная бедность мысли в конечном счете оборачивается бедностью синхронного материала.

Для меня нет прекраснее человека напротив меня. Здесь все: и его мимика, и жесты, и, главное, мысли. Да, я специально выключаю его из среды, вывожу в нейтральное окружение студии. Крупный план: голова, глаза, улыбка — это же целая биография. Никогда не надоест вглядываться в живое лицо, думающие глаза.

Мы говорим, «экран типизирует». Но он выводит в тип то, что доминирует в данный момент. Вот недавно смотрел я передачу о знатной работнице «Личный вклад в пятилетку».

На экране журналист и героиня. Она отговорила что-то чуждое ей, скучное, ее сменил журналист. А я гляжу на женщину и пытаюсь домыслить ее биографию, и на первый план выходит несмелая улыбка, настойчивый жест, дефект речи или лица. Случайное становится главным, типизируется экраном. Человек тогда прекрасен, когда заинтересован делом, беседой. Скучно ему с вами, и он сникает, тушуется, стесняется, за вас, кстати, стесняется.

Нас, кинематографистов, люди уважают, но, я бы сказал, авансом. И здесь важно не обмануть их неискренностью чувств, равнодушием к делу.

Хорошо помню, как обратился я к журналисту, автору вчерашнего «дубового» выступления, с его же словами: «Вчера я встретился с удивительным человеком. Смотришь на его трудовые руки и хочется назвать их золотыми...»

Приятель посмотрел на меня удивленно и с опаской: «Ты с ума сошел? Или разыгрываешь?» Отвечаю: «А ведь ты с такими слова-

ми с телевизионного экрана к людям обращался!»

Я люблю своих героев, потому что они, люди, работающие на земле, владеют первичной истиной. Главное — уметь ее услышать в их речах. Конечно, есть и у меня свои секреты, своя хитрость. Перед камерой герои рассказывают истории как бы второй раз. Впрочем, нет, не второй, они п р о д о л ж а ю т свой рассказ.

Вот мы с вами находимся как раз в той комнате, где снимали и «Трудный хлеб» и «Страницу». Как видите, маленький кабинет. Камера здесь скрыта в окошке, оператор в соседней комнате. В настольной лампе — микрофон. Я приглашаю людей не для съемки, а для беседы. Предварительно нащупываю интересные моменты в их биографиях, любопытные мысли. Но не позволяю выкладывать их мне сразу, увожу разговор в сторону. И когда, спустя месяц, мы встречаемся, я просто прошу подробнее рассказать о том, чего лишь коснулись при прежней беседе. В этот момент и снимаем. Вот несложный секрет моей «скрытой камеры». Но главное все-таки в том, что человек должен видеть в тебе заинтересованного и соображающего в его деле собеседника. Помню, как много спорили мы с Шараповым, агрономом из «Хроники хлебного поля». Как загорался человек! Как хотел он донести живую свою мысль.

Мне никогда не надоест слушать простую, но столь своеобразную речь саратовского крестьянина. На последнем фестивале один из нынешних маститых режиссеров сказал мне: «Ты делаешь то, что я делал десять лет назад». Что же... Прием не устаревает. Изнашиваемся мы, художники, и тогда становится стереотипным наше отношение к приему, его выразительной сути. Когда нет ничего за душой, когда нечего сказать, тогда и прием кажется затасканным. Мне кажется, что в такой профессионально «примитивной» форме удается больше, чем в изящных монтажных фильмах. Хотя, впрочем, сил и времени уходит на подготовку такой картины тоже намного больше.

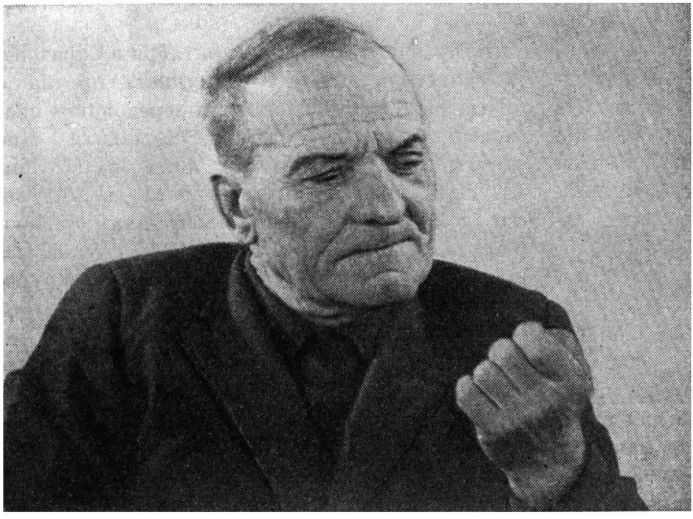
«Весной и осенью, зимой и летом — в с е г д а»

В ту праздничную неделю октября в Саратове, в областной газете «Коммунист» прочла я среди рапортов колхозников-передовиков знакомые фамилии — Чеусов, Китаев... Мне вспомнились грустные их лица из картины Д. Лунькова «Хроника хлебного поля», невеселой хроники тяжелейшего для хлеборобов года 1972. И теперь, в 1973-м, скуповатые строки рапорта — «добились высокого урожая», «убрали без потерь» — наполнились особым смыслом. Они говорили о том, что жестокая природа не сломила веры саратовцев в родную землю, не отняла их готовности отдать все силы, чтобы вырастить большой хлеб. Сама жизнь дописала радостный финал к картине «Хроника хлебного поля».

После патетики и исторической публицистики «Трудного хлеба» и «Страницы», после щемящей лирики «Куриловских калачей» обращение к сегодняшнему дню хлебороба было, конечно, шагом естественным для Д. Лунькова. Наши современники-земледельцы принесли на экран и вековую заботу — тревогу о хлебе, и сегодняшние проблемы успешного хозяйствования. Автор встретился со своими героями в разные сроки хлеборобского года: весной, летом и осенью. Мы стали свидетелями трудной борьбы за хлеб, особенно тяжелой в засуху семьдесят второго. В речах людей нет лихого бодрячества: да, трудная, непогожая весна, не знаешь, когда и зерно бросить в землю, да, жестокое лето, убившее даже надежду на урожай.

«Трудно пришлось земле,— говорит Шарапов, агроном,— Если бы она умела говорить, з а к р и ч а л а бы она огромным голосом, все бы уши заткнули вот так. Если бы умела говорить. А то не умеет».

Обстоятельства решили так, что в фильме судьба хлеборобская открывается с самой трудной, самой нерадостной своей стороны. Мы встречаемся с крестьянином в год его поражения. Но сколько нежности и любви обращают герои к столь жестоко обошедшейся с ними земле! В картине есть эпизод, когда участники фильма — каждый в отдельно-



«Хроника хлебного поля»

сти — называют самую красивую сельскую пору. И оказывается, что «весной и осенью, летом и зимой» — всегда прекрасно хлебное поле, всегда открыто для него хлеборобское сердце. Но, как говорит председатель совхоза Катков, «у хлебороба видно, по лицу видно, урожай или не урожай, безусловно видно». «Хроника хлебного поля» раскрывает вековой конфликт между усилиями человека и слепой стихией.

Из века в век трудились люди, чтобы накормить всех, чтобы выращивать богатые урожаи. Ныне наука, а не только крестьянская интуиция решает известные хлеборобские проблемы. Мы слышим в фильме:

«Земля — это живой организм... Земле надо задать правильно вопрос... Мы своим технологическим каким-то приемом задаем ей вопрос, а она нам потом отвечает, только не словами, а урожаем».

В одной рецензии на фильм Лунькова брошена фраза о «счастливом конце», якобы навязанном режиссером. Но ведь это сама жизнь «навязывает» этот счастливый конец! Нынешним небывалым урожаем, 311 миллионами пудов отборного зерна! Мудрость киножурналиста и заключалась в том, чтобы увидеть не только драматизм безурожайного года, но и пути преодоления капризов и жестокости природы. Повествование об обводнительном саратовском канале, включенное в фильм, рождается как органичное продолжение дискуссии о власти современного хлебороба, в конечном счете — о власти человека над силами стихии.

А если и искать в картине счастливый конец, то он в репликах о быте сегодняшнего села в трудный бесхлебный год.

...«Сейчас у нас уже не думает никто, что он будет голодным... Ведь в 21-м году, если не было запаса, ведь все тебе, аминь. Тебе гарантированная голодовка. А сейчас что...»

...«Ну, вот, наши колхозники полностью получили хлеб на заработанный рубль. Деньги получили аккуратно. Жизнь идет своим чередом... Дом культуры работает, кино смотрят, строятся. Ведь вот у нас... купили... 5 автомобилей, для личного пользования купили... Как жили, так и живем, скажем, как в высокоурожайные годы».

Таков итог тех 50 лет, что отделяют лето 1921 года от засухи 1972-го, конкретный итог тех преобразований, которые принесла саратовскому крестьянину Советская власть. Итог трудной борьбы за хлеб, что вел он и в 1918, и в 1928, и в 1943 годах.

Луньков говорит, что делал свои картины об энтузиазме. Действительно, мужество и героизм земледельца особого рода: это не минутный порыв, а десятилетия упорного труда. Они требуют безграничной веры в землю, сердечной прощающей доброты и подлинного энтузиазма, которым владеет русский человек.

●

На V Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов, где были показаны «Куриловские калачи» и «Хроника хлебного поля», Дмитрий Луньков был удостоен приза «за успешное продолжение разработки темы села и образов тружеников полей». К тем дням режиссер закончил картину «Вечный узел» о дружбе саратовских крестьян с рабочими Кировского завода и уже целый год собирал материал о знаменитом ученом, посвятившем свою жизнь Земле и Хлебу, Николае Вавилове. И хотя в списке лент, созданных Луньковым за последние годы, есть и очаровательный «Кукольный театр», и замысел-сценарий о Чернышевском, он остается верен главной своей теме, которую разрабатывает упорно и с подлинным вдохновением.

Н. Савицкий

Дела человеческие

«Дела сердечные».
Сценарий В. Кунина, С. Ласкина. Постановка А. Ибрагимова. Оператор М. Пилихина. Художник Г. Мясников. Композитор А. Меликов. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1973.

Когда в кадрах пластической увертюры к фильму «Дела сердечные» проплыла снятая с Москвы-реки панорама Кремля, растворенная в густых сумерках; надвинулся из темного неба, заполнив собою весь экран, синий глобус рекламы «Аэрофлота», а потом исчез, уступив место черной асфальтовой ленте, прочерченной сплошными разноцветными линиями; когда пошли мелькать и переливаться огни сотен движущихся машин, запрыгали расплывчатые пятна уличных фонарей — на знакомом фоне гудения двигателей, шорохов и скрипа резины, скрежета тормозов; когда дальше камера, проскользнув мимо Триумфальной арки, прорезала автомобильный поток, нырнула в тоннель — и снова оказалась на поверхности, в самой гуще вихревого движения, мне явственно вспомнился эпизод из другой картины. Мне вспомнились улицы «города будущего», снятые Вадимом Юсовым, его фантастическая автострада в «Солярисе» А. Тарковского: вспыхивают по сторонам зигзаги света и красок, в их сиянии мчится, будто по воздуху летит, незнакомых очертаний авто, умное и совершенное детище технического прогресса. Настолько умное и совершенное, что, кажется, есть у него своя собственная жизнь, никак не связанная с волей и желаниями сидящего внутри человека...

Но мысль о сходстве двух этих эпизодов пропадает столь же быстро, как и появляется. Как только взгляд камеры М. Пилихиной проникает в тесное пространство микроавтобуса, отделенное от шума и движения улицы тонкой оболочкой из металла и стекла.

...На людях в машине — белые халаты. Уверенные быстрые движения их рук точно рассчитаны. Реплики лаконичны — ничего лишнего. Внимательные взгляды следят за лентой, выползающей из портативного кардиографа. Люди в машине работают. У них сложная и срочная работа... А машина, ее скорость, ее способность поспорить со временем и расстояниями, ее экономно выверенный деловой комфорт — условие успеха в их сверхтрудном и сверхответственном труде.

...Тревожно мигает желтый «маячок» на крыше «рафика». Встречные светофоры поспешно дают «зеленый». «Скорая помощь» — специализированная, как следует из содержания красной надписи на кузове, «инфарктная», как называют ее в просторечии, идет по ночному городу.

Каков же этот город? Похож ли, в самом деле, стремительно проносящийся за окнами

«Дела сердечные». Наташа — Е. Маркова, Борис Иванович — А. Папанов, Лида — А. Шуранова, Евгений Павлович — Г. Тараторкин

«скорой» пейзаж нашей столицы на тот эффектный, но холодный и даже немного пугающий ансамбль ультрасовременных форм и конструкций, воплощенных в ультрасовременных материалах, что ненадолго появлялся в «Солярисе»? Нет, Москва Маргариты Пилихиной — это не абстрактный безымянный «город будущего», ее красота осязаемо теплая, живая, обращенная к человеку своим д о б р ы м лицом. Город-друг, город — дом родной. Город-труженик. Город, помнящий свою историю и не желающий поступиться этой памятью. Москва-красавица — точнее не скажешь, но — без обычных акцентов на достопримечательностях по списку в путеводителе для туристов; Москва, увиденная п о - н о в о м у в своей уже отчасти примелькавшейся новизне постоянно обновляющегося города; праздничность, схваченная в будничный час, извлеченная из привычного и потому особенно дорогая, понятная и близкая.

Искусство мастера, талант художника... Пилихина обладает этими качествами вполне. И — еще одним, здесь, может быть, главным: она любит Москву и понимает секрет ее обаяния.

Вспомним, как было передано это обаяние в фильме «Мне двадцать лет». Там мы тоже увидели не просто город, а о б р а з города. И вот сейчас о б р а з Москвы, овеянный любовью и восхищением, возникает в самом начале картины «Дела сердечные», а потом неизменно в ней присутствует, вплоть до самого последнего кадра финала. Впрочем, мы еще вернемся к этому. А пока — о людях фильма.

Случается и такое: выбрав для своих персонажей необыкновенную, редкую профессию, авторы ленты целиком переключают свое внимание на специфику обстоятельств места, времени и образа действия, на «самоигральный» фон, на завораживающие подробности необычного быта. Но вот — странное дело: в подобных фильмах перестаешь подчас доверять самым наидостовернейшим атрибутам материальной среды и действиям, казалось бы, точно скопированным «с жизни»! Наверное, понятие типажа в этом контексте можно расширить: соединить в нем представление об исполнителе, внешние данные которого близко совпадают с требованиями к внешним параметрам роли — с определением «типажной ситуации», «типажного конфликта»... Забегая немного вперед, отметим, что в «Делах сер-

дечных» далеко не всегда удается избежать просчетов, связанных с ориентацией именно на такого рода «типажность»,— и тогда в картине теряется ощущение подлинной реальности.

Подобно тому, как введение в фильм непрофессионального актера, выбранного по признаку типажного сходства с персонажем, может помочь выполнению лишь неглавных, ограниченных по глубине и масштабу задач, так и достигнутое правдоподобие обстановки, обстоятельств должно быть обязательно наложено на правду характера, соединиться с этой правдой.

Кинематограф — искусство конкретно видимого. Особенно важно об этом помнить в жанре «натурального очерка», к которому, в известном смысле, нужно, видимо, отнести и «Дела сердечные»: элементы беллетризированного киноочерка, игровой зарисовки с натуры выявляются здесь очень отчетливо — и в трактовке фона, и в характере рассказа о жизни и работе экипажа машины «скорой помощи». Думаю, что, оценивая картину, это обстоятельство нужно обязательно учитывать. Хотя бы уж потому, что если разбираться без предвзятости, то необходимо признать: рассказ об одном-единственном дежурстве четырех сотрудников «скорой», обслуживающих машину реанимации, сам по себе еще не бог весть какой выигрышный материал для экрана. «Локальный», четко ограниченный по времени и месту действия, он вместе с тем обеспечивал минимум возможностей разнообразить ситуации, «отрабатывать» их подробно и до конца, плавно наращивая фабулу — эпизод к эпизоду. Общая драматургия картины — ее сильные и слабые стороны — была поэтому как бы изначально задана простыми будничными реалиями ночной смены — одной из многих, более или менее похожей на все остальные, прошлые и будущие.

...Не умолкают телефоны на пульте связи Центральной. Вызов следует за вызовом. Иногда случается пауза — кому-то можно перекусить, подремать четверть часа в неудобной позе. Но гораздо чаще новое задание сообщают освободившейся бригаде по рации, сразу же после выполнения предыдущего. И тогда ни о еде, ни об отдыхе лучше не думать вовсе.

Здесь я прошу читателя вспомнить, сколь часто доводилось ему видеть в кино человека и его работу, существующие как бы совершенно раздельно: «производственные» эпизоды, произвольно и неуклюже «вставленные» в повествования о людских судьбах, пространные споры на профессиональные темы, вдруг вспыхивающие, ни к селу, ни к городу, на погибель тихому домашнему застолью или шумной легкомысленной вечеринке. Плохо в подобных случаях не то, что люди рассуждают о делах в часы досуга — в конце концов, будни и праздники не разделены в нашей жизни «китайской стеной»,— плохо, что разговоры эти, по большей части, так же, как и сцены в производственных интерьерах, выглядят как «оговорки» авторов, выпрашивающих отпущение грехов за неспособность раскрыть важнейшую из тем нашего искусства: человек и труд, человек и дело, которому он служит. За несостоятельные попытки проникнуть в простые, в полном смысле слова б у д н и ч н ы е человеческие взаимоотношения и уловить их связь с категориями более общими и важными — с главными социальными и нравственными ценностями, определяющими смысл и особенности нашей частной и общественной жизни, ее законы, ее нормы, сложности и противоречия. Трудно это? Еще бы — не трудно! Но если даже твой труд и завершится не триумфальным, а более скромным успехом — это немало!

Создатели фильма «Дела сердечные» не накрыли цель прямым попаданием — что-то они лишь едва-едва успели наметить, о другом сказали сбивчивой скороговоркой, неточно, но, сумев в наиболее удавшихся эпизодах показать большое в малом, характерное — за малоприметными частностями, они добились результата, заслуживающего того, чтобы поговорить о нем подробнее.

Особенности драматургической композиции фильма Аждара Ибрагимова, отмеченные выше, продиктовали своеобразную систему диа-

логов: длинных рассуждений в «Делах сердечных» нет, да и быть не могло. Во время ночного дежурства не очень-то разговоришься. Дела сердечные не ждут! Нужно торопиться, нужно суметь сделать все, что от тебя требуется, иногда — даже больше... А в немногие минуты затишья, когда «отпускает» нервное напряжение и можно наконец дать покой мозгу и рукам, хочется, наверное, или помолчать, от всего на свете отвлечься, или если и поговорить, то лучше о пустяках, о вещах необязательных и незначительных: о ценах на парики, например (дамский разговор), или о том, что, по слухам, «в Таиланде нашли статую Будды чистого золота весом в пять тонн» (мужской разговор)...

В таких исходных условиях раскрытие характеров несколько усложняется. Но ведь человек проявляется не только в словах — больше в поступках. Тема работы, конкретного дела доминирует в картине. Из нее по преимуществу вытекает все остальное — выясняются взаимоотношения действующих лиц, их мироощущение и самооценки; эта же тема временами выводит фильм на оперативное пространство интересных обобщений.

«Дела сердечные». Борис Иванович — А. Папанов, Лида — А. Шуранова, Евгений Павлович — Г. Тараторкин

Итак, на знакомство с четырьмя главными персонажами (не считая множества эпизодических) нам дается только одна ночь. Но этого времени оказывается достаточно, чтобы мы многое узнали и об их жизни, и об их трудной, связанной с постоянными эмоциональными перегрузками профессии. Евгений Павлович — молодой врач, собранный, корректный, несколько суховатый, немногословный — след постоянной сдержанности, выработанной у него профессией. Георгий Тараторкин играет Евгения Павловича, не скрывая своей любви к нему, и в то же время — очень скупо на характерные приметы и подробности. Актера интересует внутренний мир молодого врача, то, что составляет нравственную основу его характера, его занимают те стыковки профессиональных навыков, этических постулатов, которые уже выработаны в нем жизнью, со всем миром его личных, интимных переживаний и оценок. Его Евгений Павлович — врач не по должности, а по призванию. В общении с больными, в борьбе за них раскрываются не только его профессиональные навыки, но и его отношение к человеку, его этическая программа. Похоже, что Тараторкин видит в своем герое не просто одного из молодых медиков, а прежде всего — носителя определенной идеи, умеющего осознанно и бескомпромиссно поставить ей на службу всего себя.

Здесь и берет начало то противоречие, которым (хотя сперва оно им и не осознается) отмечены его взаимоотношения с очаровательной Наташей. Если внутренний мир Евгения Павловича — так, как раскрывает его Тараторкин,— просвечен сознанием необходимой верности долгу, сложился гармонично и целесообразно, то в душе Наташи все еще только начинает складываться, все пока зыбко и неопределенно. Екатерина Маркова потому и не торопится произнести слово приговора своей героине. Она только внимательно всматривается в те опасности, которые поджидают Наташу. Впрочем, опасности эти еще впереди. Они обнаружатся только к концу картины, а пока актриса занята по преимуществу тем, чтобы прояснить отношение Наташи к своему шефу. Она знает, что нравится ему, и все же нервничает: по-видимому, у нее с Евгением Павловичем еще ничего не решено определенно. Кстати, это побочное лирическое ответвление сюжета — одно из самых слабых и невыразительных в картине; приемы, примененные здесь сценаристами, откровенно банальны, включая и якобы «со значением» прозвучавшие из транзистора слова песенки: «Милый мой, не гляди мне в глаза, говорят, что любить нам нельзя...» Наташа — натура, мягко сказать, несложная, ей могла бы понравиться и эта песня, и «изобретательное» ухаживание поклонника (через лужу на руках перенес, свитер на озябшие плечи накинул), но в образ Евгения Павловича, в котором ощутимы и глубина и незаурядность душевных качеств, такое никак уж не вписывается!

В картине существует пунктиром обведенный «треугольник». Третью сторону представляет подруга и коллега Наташи — Лида, и нужно признать, что вопреки относительно скромным возможностям, предложенным драматургией роли, характер, созданный Антониной Шурановой, получился по-настоящему живым и интересным.

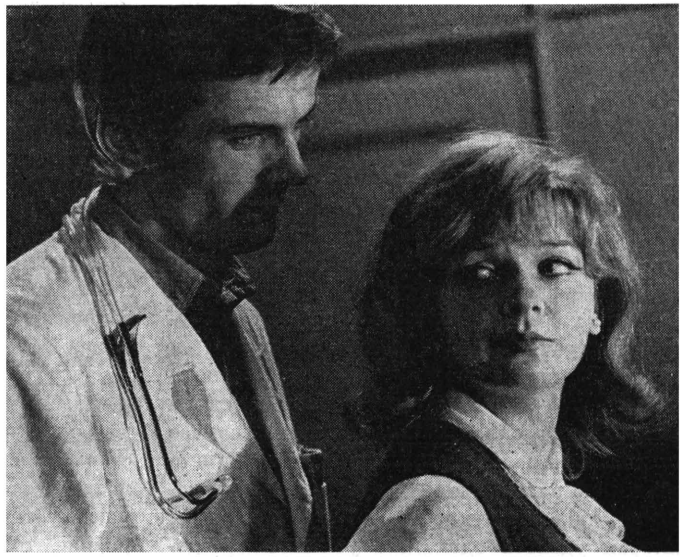
Лида, или Лидия, как обычно обращается к ней шофер бригады Борис Иванович, старше Наташи на добрый десяток лет. Энергичная и умная, острая на язык, она никогда не теряет чувства юмора, для нее оно — как щит, за которым можно укрыться (или — сделать вид, что укрылась...) от обид, разочарований, резких толчков судьбы. Свою жизнь Лида называет «большой и далеко не праведной», но слова, пародирующие выспренний стиль, звучат не только полушутя, но и полусерьезно, и слышна в них потаенная грусть красивой женщины не первой молодости, которой всего было вдоволь отпущено, кроме... простого женского счастья. «Ах, Лидия, Лидия,— качает головой склонный пофилософствовать Борис Иванович.— Смотрю я на тебя, и, поверишь, иногда жалко мне тебя прямо до слез. Все ты знаешь, про все судишь, кто плохой, кто хороший, такие передовые мысли у тебя,

принципы всегда у тебя. Вот жизнь свою устроить не можешь. Это до скольких же лет за одни принципы можно держаться?» Лида и в самом деле из тех, кто в с е г д а дорожит своими принципами, хотя и не часто говорит о них вслух; она не примет, не сможет принять ни полусчастья, ни полурадости (и хотелось бы иногда, да вот не получается!) в обмен на внутренний компромисс. Может показаться, что и Лида и Наташа хотят от жизни одного и того же — счастливой и крепкой любви, покоя душевного, заботы, тепла. Но как по-разному хотят они этого. И столь же разно любят они одного и того же Евгения Павловича. В Наташе говорит скорее инстинкт, нежели чувство, и еще — азарт приобретательства (есть же и такой род увлечения, когда на возлюбленного смотрят как на будущую собственность...). Чувство Лиды — ровное, устойчивое, природа его подлинности не внушает сомнений; лишенное расчета, оно склоняется к самопожертвованию, а не к простейшему самоутверждению, которого так жаждет Наташа. ...Вот они вдвоем присматриваются к благополучному и основательно налаженному быту чужого дома — и у девушки вырывается: «Детей хочу. Собственных детей в собственной квартире». «Это хорошо. Это, наверное, даже очень хорошо»,— откликается из своей задумчивости Лида. И слова и тон микродиалога высвечивают на миг важные черты в характерах обеих женщин, ничем одна на другую не похожих. Конечно же, Лида много ближе Евгению Павловичу, он и сам это понимает и признает («Ведь мы с Лидой за одну команду играем. Это в смысле жизни»). Патетично немного, но в общем — верно. И тем не менее... Много ближе — и много дальше. Бывает и такое...

И, наконец, четвертый член экипажа, шофер «рафика» Борис Иванович, в роли которого Анатолий Папанов нашел опору для проявления многих сторон своего щедрого таланта. Резонер, балагур, насмешник. Все в бригаде свыклись с его незамысловатым юморком и ни капельки не обижаются на далеко не всегда тактичные шутки, «остроты», потому что знают: Борис Иванович — свой парень, добрая и чистая душа. Ему охотно прощают смешную прижимистость пожилого и не очень-то обеспеченного человека, решившего вдруг на склоне лет сделаться «собственником», обзавестись «дачкой», для которой он постоянно (но как-то робко, по-любительски, не зная хитрых приемов «профессионала»-приобретателя) ищет то трубы, то доски, то шифер. С доброжелательной улыбкой выслушивают товарищи его сетования на беспокойную шоферскую жизнь и «твердую зарплату». Пускай себе поворчит! Ведь когда дойдет до дела, Борис Иванович не подведет, «выложится» и обязательно доставит свою «команду» к месту людской беды. Доставит вовремя. Во всем поможет.

В художественном строе фильма герою Папанова отданы функции своеобразного «хора», комментирующего драматические моменты в намеренно «просторечном» тоне и тем самым отчасти разряжающего их драматизм; не будь его — в картине непременно появилась бы опасная монотонность, и градус ее убедительности неизбежно понизился бы. Ибо нельзя же вести повествование через сплошные пики стрессовых ситуаций: инфаркт, шок, реанимация, снова инфаркт... В жизни так не бывает. Не бывает даже в часы самых трудных дежурств на «скорой». И хорошо, что на экране это тоже — не так.

Так о чем же все-таки идет речь в «Делах сердечных»? Ведь не о том же, право, что существует в нашей столице хорошо организованная служба скорой медицинской помощи... И даже не о том, что знания и опыт врачей помножены сегодня на эффективность новых препаратов и специальной техники, а работа на «скорой» все еще продолжает оставаться трудной, чреватой всяческими осложнениями, перегрузками, непредвиденными срывами, которые, будь ты хоть трижды закален, переживаются не просто. (С чем только ни приходится сталкиваться — от дорожной «пробки» и лифта, почему-то не желающего поднимать выше шестого этажа, а то и вовсе выключенного на ночь, до злых и наивных упреков, несправедливо брошенных



«Дела сердечные». Евгений Павлович — Г. Тараторкин, Наташа — Е. Маркова

в лицо врачу, когда, несмотря на все его усилия, случилось непоправимое.) Разумеется, и об этом, но далеко не только об этом.

Фильм заставляет задуматься и о сохранении нравственного здоровья человека, о моральном климате нашего общества, повторяющемся в «микроклимате» малых людских коллективов, таких, как экипаж «тридцать третьей», например. Именно здесь источник привлекательности этой — во многих отношениях небезупречной — ленты.

Человечность, бескорыстное взаимодействие, уважение главных ценностей и этических норм нашего общества — вот основа взаимоотношений героев «Дел сердечных», раскрывающаяся с неоспоримой ясностью в событиях самых будничных, неприметных с виду. Фильм этот «негромкий», его стилистика, его средства выразительности — целиком в русле хорошо знакомых художественных традиций, но есть в нем, несмотря на банальность некоторых ситуаций и откровенную инсценированность иных эпизодов, и некая целеустремленность, верность ведущей идее. И потому мне думается, что появление этой картины симптоматично для нынешнего состояния нашего искусства, с разных точек зрения обобщающего такие, казалось бы, вполне привычные понятия, как «советский характер», «советский образ жизни», и черпающего в них свою силу.

В этом смысле работа Аждара Ибрагимова не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Проста, буднично заурядна в ней фактура, но есть за этой «фактурой» и нечто несоизмеримо более существенное, что нуждается в особой и непременно очень внимательной оценке.

Выше уже отмечалась «очерковость» фильма. Беру это слово в кавычки, поскольку картина «Дела сердечные» хотя и отмечена конкретностью, свойственной всякому очерку, строится и как лирическая драма. В фильме конкретны профессии героев, которых мы видим практически только «в деле»; конкретны сами обстоятельства их дела: конкретно и строго задано время действия; конкретны материальная среда повествования и его фон. В художественных произведениях такого рода есть — помимо обычных — особые трудности, как бы располагающиеся на двух параллельных уровнях. Нижний уровень — второсте-

пенный: нужна достоверность внешних описаний, не допускающих противоречий и ошибок в изображении специфики профессии (не стоит бояться этих слов — у каждого дела есть свое лицо, свой «почерк», свои атрибуты, они должны быть видны на экране). Это, повторяю, трудность второстепенная: опытный постановщик преодолевает ее сравнительно легко, а частные несоответствия заметят лишь немногие зрители. Верхний уровень — главный: необходимо раскрыть существо явления, обведенного контуром внутренней темы, в его сцеплении и взаимодействии с событиями и людьми внешнего круга. Очевидно, что законченность и убедительная сила фильма в нашем случае должны определяться прежде всего однородностью его художественной структуры,— такая структура возникла, если бы авторам удалось одинаково успешно преодолеть трудности на обоих уровнях.

К сожалению, «Дела сердечные» подобной однородностью не обладают, что, на мой взгляд, и является наиболее заметным недостатком ленты.

...Когда с сосредоточенным вниманием выслушивает больного Евгений Павлович; когда с первой попытки попадает иглой в ниточку-вену Лидия, искренне радуясь этой маленькой, но очень важной сейчас удаче; когда сильные и умелые руки Борпса Ивановича спокойно, без суеты направляют юркий «рафик» в опасной тесноте сплошь забитой машинами улицы — экрану веришь безоговорочно. Веришь и испытываешь глубокое уважение к этим людям, честно и искусно выполняющим свое дело. И когда в ответ на вырвавшееся у Наташи восклицание: «Живут же люди без «скорой»!», Евгений Павлович тихо произносит: «Нет, без нее они умирают»,— можно поверить, что он и в самом деле «постоянно ловит себя на несогласии... со смертью». То есть и психологические характеристики героев картины тут убедительны в главном, достоверны и отчетливы, как сама их работа. Но во второстепенных (по месту в фабульной цепи) эпизодах, в которых, кажется, проникновение в тему должно бы углубляться за счет распространения авторских идей, наблюдений и оценок на более обширный круг явлений и образов, происходят довольно многочисленные срывы. Почти все сцены «второго плана» выглядят иллюстративными; их искусственность, нарочитая приглаженность отслаиваются от основного пласта жизненных наблюдений; их бьющая в глаза инсценированность нарушает стиль «натурального очерка». Так, мотив драматизма, без которого невозможно верно передать атмосферу и смысл работы «скорой», в эпизоде с больной старушкой заменяется сентиментальностью. А сцена в ресторане («ложный вызов»), где напрашивалось открыто сатирическое решение, поставлена столь же приблизительно, поверхностно, сколь и банально. Все это, повторяю,— откровенные, неприкрытые «инсценировки», только по-разному окрашенные эмоционально.

Есть, однако, в фильме эпизод (назовем его — «последний вызов»), резко выделяющийся своей достоверностью и точной постановкой и отчасти искупающий просчеты аналогичных сцен, ему предшествовавших. «Последний вызов» имеет и самостоятельную ценность в идейно-художественном контексте произведения, поскольку в нем с наибольшей отчетливостью прочитывается центральный тезис «Дел сердечных».

...Близится окончание смены. Немного угомонились телефоны на пульте связи. Пристроились отдохнуть, кто — где, Наташа, Лида, Евгений Павлович. Их отдых — как короткий привал на марше: сумки с инструментами, приборы в чехлах — рядом, под рукой, как оружие, с которым не имеет права расставаться солдат. И снова из репродуктора: «Тридцать третья бригада, на выезд!» «У меня лично запас прочности кончился»,— тяжко вздыхает Лида, и ей можно поверить. Сколько же, в самом деле, может быть сил у человека!?.. А ехать все равно надо!

Они поедут втроем. Наташа останется. У нее «жуткая головная боль», от которой никакая тройчатка не помогает. «Ладно,

«Дела сердечные». Борис Иванович — А. Папанов, Евгений Павлович — Г. Тараторкин, Лида — А. Шуранова

справимся, раз уж так худо»,— скажет на прощание Лида.

А справиться будет нелегко, трудный попадется случай!

Только в их работе никогда не узнать заранее — трудно или легко придется. ...У шофера с авторемонтного комбината — сердечный приступ. Сперва совсем было плохо. «Чуть было не потерял руля»,— рассказывает Сережа, шофер, Евгению Павловичу. А теперь полегчало. И больной чувствует себя неловко: вроде понапрасну всполошил всех среди ночи. Ну, это он, конечно, зря. У него глубокий инфаркт, хотя сам он в этом, понятное дело, разобраться не может, о больнице и слышать не желает. «Да говорю — здоров! Что вы в самом деле? Прямо перед ребятами неудобно. Коля, возьми наряд...» — слова эти могли стать последними в жизни Сережи. Не договорив, он начал терять сознание, а через минуту кардиограф, мгновенно подключенный Лидой, вытянул из своего нутра ленту с ровной черной линией: клиническая смерть.

...Когда страшные минуты (ведь несколько минут всего отпущено медицине для схватки со смертью, когда перестает биться сердце) остались позади, когда вместо зловещего «фибрилляция» Лида выкрикнула долгожданное: «Ритм. Синусовый ритм!», и двое взмокших до седьмого пота мужчин (закрытый массаж сердца — работенка не из легких!), тяжело дыша, опустились на стулья, в запавших от усталости и бессоницы глазах Евгения Павловича и Бориса Ивановича, который здорово помог сегодня доктору, засветилось выражение полного счастья. Счастья победителей, выигравших бой за жизнь человеческую. Разве такая победа — не счастье?

А потом они, перебрасываясь шутками («Корреспондентов бы сюда! Можно сказать, такой героический труд...»), катили в верном своем «рафике» по умытым улицам проснувшегося города, и первый свет низкого еще солнца отливал серебром в окнах домов, скользил по речной глади, и казалось, что холодный гранит набережной теплеет под его лучами. Это была уже другая Москва, не та, что ночью, и я снова с благодарностью подумал об операторе картины. Сейчас, в заключительных кадрах ленты, единство режиссерского и операторского решений было особенно органичным. Аппарат поднялся над землей,

как бы желая поймать в объектив весь город и — всех людей в этом городе. Все ярче свет солнца. Все оживленнее становится поток машин. Все больше народу на тротуарах. Где-то там, внизу, добирается до Черемушек Борис Иванович. Он едет в кабине грузовика. Грузовик — это надежно. И скорость все-таки поменьше. Оказывается, Борис Иванович «эти скорости» не любит...

А Евгений Павлович, наверное, отправился домой пешком. Ему нужно подумать в одиночестве. Ему есть о чем подумать. Наташа-то смалодушничала! Не было у нее «жуткой головной боли», не нужна ей была тройчатка. Она их всех, попросту говоря, предала.

А неутомимая Лидия сейчас, должно быть, уже в бассейне («Искупаюсь, и усталости как не бывало...»). И на душе у нее светло. В это утро ей улыбнулось счастье. Вернее, обещание счастья. Пока что — неясное... Ну, а вдруг?

Интересно было бы узнать — о чем думают сейчас наши герои? Сейчас, когда кончились долгие часы ночного дежурства и можно, даже нужно, необходимо, отстраниться от них, на целых два дня перейти в иной жизненный ритм, заняться своими проблемами, своим бытом, своим здоровьем, наконец.

Так что же останется в памяти от минувшей ночи? Что продолжится в мыслях, в событиях наступившего дня?

Мелкие и крупные огорчения, досада, моменты неудовлетворенности самим собой, наверное, забудутся. Так уж устроен человек (большинство людей — во всяком случае): доброе и светлое лучше сохраняется в его памяти, живет дольше любых иных впечатлений.

И самым ярким воспоминанием этой ночи останется, должно быть, для Евгения Павловича, Бориса Ивановича, Лидии тот миг, когда их стараниями, под их руками снова начало биться остановившееся было человеческое сердце...

Такие вот дела. Сердечные и — всякие другие...

К. Щербаков

Движение характера, движение времени

«За облаками небо».
Сценарий Ю. Принцева, Ю. Егорова. Режиссер Ю. Егоров. Оператор Е. Давыдов. Художник П. Пашкевич. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Н. Озорнов. Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1973.

Манера, в которой режиссер Юрий Егоров и оператор Евгений Давыдов начинают свой фильм «За облаками небо», сразу заявляет об их пристрастии к традиционному актерскому кинематографу. Похоже, авторы не убоялись упреков в старомодности киноязыка — ради того, чтобы говорить то, что хотят, и так, как хотят, и это придает их фильму, во всяком случае в первой его половине, спокойную прочность и неторопливую несуетную уверенность.

Эта уверенность подчиняет с первых же кадров. Камера подробно и зорко фиксирует детали, приметы жизни трудных послевоенных месяцев, и вам свободно, легко в этой атмосфере обжитости, достоверности, и людям на экране вы верите сразу, верите и ждете, как же развернутся, покажут себя четко заявленные характеры. Едва прошли титры, а внимательное ожидание уже овладело вами — необходимая основа для развития взаимоотношений зрителей и авторов фильма; не часто удается добиться этого в столь короткие экранные секунды.

Сколько было на экране вечеринок в честь вернувшихся фронтовиков, и вот еще одна. Тот же хрипловатый патефон, наигрывающий почти забытое танго, тот же неимоверным трудом организованный, но все равно нехитрый и не слишком обильный стол... И гости за этим столом похожи на виденных во многих картинах, и все же не покидает ощущение первичности, единственности. Это оттого опять-таки, что уже обозначены характеры, завязаны живые человеческие симпатии и

«За облаками небо». Главный конструктор — Н. Волков, Виктор — И. Ясулович, Евгений — С. Никоненко, Алексей Седых — Г. Сайфулин

антипатии. Вот она, воочию, решающая сила актерского кинематографа, когда, конечно, это актерский кинематограф, а не попытка режиссера прикрыть именами популярных исполнителей свою профессиональную несостоятельность.

Егоров любит и умеет работать с актерами. Перед нами не просто Геннадий Сайфулин, который ни на сцене, ни на экране не умеет, не может быть неестественным, но именно летчик Алексей Седых, герой войны, кавалер боевых орденов — и мальчишка, не знающий, как вести себя с Зиной, которая смотрит на него влюбленными и преданными глазами. Он не знал ничего, кроме войны. Какие-то стороны личности сформировались прочно и навсегда, другие — в становлении, причем раннем. Получился человек, состоялся — и все же не ясно до конца, как станет он поступать в непривычной мирной обыденности. И когда он бросает Зине: «Не провожала ты никого и не ждала и встречать тебе некого»,— делается тревожно. Вроде бы и прав Алексей: была Зина эгоистична, бестактна, бездумно и весело прервав разговор о пропавшем без вести летчике. И все же нельзя так, нужно было понять, что Зина хоть и виновата, но совершенно перед ним, Алексеем, беззащитна. И подумать, соизмерима ли ее вина с таким вот, наотмашь ударом...

А сама Зина, молоденькая девчонка, наверное, легкомысленная и не слишком умная,— ее пронзительно жалко, когда, смятая не-

жданной обидой, выкрикивает она свои растерянные, горькие, злые слова. Маленький эпизод, в котором прожита частица человеческой жизни.

Или вдруг, ни с того, ни с сего, застольный рассказ чуть подвыпившего контрольного мастера (артист М. Глузский): как ему предлагали перейти на мясокомбинат — там и покойно, и сытно, только какой мясокомбинат, когда человек без самолетов, без авиации не может. Рассказ этот — тоже частица жизни.

И Полина Ларисы Малеванной: безошибочно найденные облик, манеры деревенской женщины. И горе ее — муж пропал без вести; и честное признание — не любила она мужа, но только бы вернулся, все было бы иначе, вернулся бы только...

А если Виктор и Евгений, фронтовые друзья Алексея, пока «держатся» только на актерской органике И. Ясуловича и С. Никоненко, а драматургия их образов в этих эпизодах еще не обнаружилась — так ведь нельзя же требовать от одной, даже развернутой сцены слишком многого: еще целый фильм впереди.

С Алексеем — Г. Сайфулиным чем дальше, тем интереснее. Своеобразие и сложность в том, что перед нами на протяжении фильма меняется, в чем-то укрепляя себя, а в чем-то болезненно ломая, характер, закаленный, отграненный войной. Мужество, дерзость, преданность делу, товарищам — свойства, которые воспитаны фронтом и которые сегодня, соединенные с высоким профессионализмом, помогают ему стать классным летчиком-испытателем. Но вот тот случай с Зиной, в котором проявилась, я бы сказал, недостаточная нравственная воспитанность. Способность походя, вовсе того не желая, ранить человека.

А вот и еще эпизод: усталое лицо, тяжелые мешки под глазами, одного внимательного взгляда достаточно, чтобы понять — человек очень болен. Но пышущий здоровьем Алексей кричит на этого человека — кричит громко, уверенный в «своем праве». Как же, он с товарищами на фронте кровь проливал, а этот окопался дома, да еще.. Алексей пришел объясниться с тем, к кому ушла жена Виктора. Как все-таки бывает точен Ю. Егоров, когда он верен бытовому, психологическому кинематографу! Ведь и порыв героя можно понять, и то, что не разобрался он толком и перехватил, слишком повысил тон, пытаясь помочь попавшему в тяжелое положение другу. Но вот эти стальные нотки в голосе, и едва уловимый оттенок демагогии, уверенности в своей безнаказанности: фронтовика ущемил, смотри, дескать, не поздоровится. И комната, куда Алексей, не просясь, ворвался, комната, каждая деталь обстановки которой свидетельствует о трудном, необильном житье, и посреди нее человек, ежесекундно борющийся с недугом...

И вот уже неприятен вам Алексей, за него стыдно еще до того, как вы узнаете: хозяин комнаты был тяжело ранен, и женщина, которая теперь живет здесь, выходила его, спасла от смерти. Позже становится стыдно и Алексею, но существенно, что он все-таки совершил поступок, которого нужно стыдиться...

Именно умение режиссера подмечать едва уловимые штрихи жизненной обстановки, человеческого поведения, а подметив, сделать достоянием зрителей, чуть укрупнить, ненавязчиво расставить акценты, именно это умение в значительной степени создает привлекательную и точную нравственную интонацию картины.

В таких, казалось бы, частностях автор сценария Ю. Принцев, режиссер, актер раскрывали истоки драмы, которую придется пережить Алексею, прежде чем он поймет, что и любимое дело, и самые дорогие люди едва-едва не были им преданы. Гражданская, нравственная сущность этой драмы — самое интересное в фильме.

...Спорят, переходя на повышенные тона, главный конструктор (артист Н. Волков) с моложавым подтянутым генералом. Предмет спора — может или не может новая машина быть представлена на параде, готова ли она для этого. Довольно быстро становится ясно, что генерал печется не столько о работе, сколько о собственном благополучии и покое.

Ясно главному конструктору, ясно вам. Алексею — не ясно. Он, вопреки воле главного, идет на опасный, авантюрный полет, пытаясь продемонстрировать те возможности машины, которыми она еще не обладает, и добивается нужного эффекта, выдает желаемое за действительное. Храбрость, умение, выдержка — все было при нем, и рисковал Алексей не чьей-нибудь — собственной жизнью, почему же так холодно-жесток был главный конструктор, безоговорочно отстраняя летчика от работы?

Снова столкновение интонаций и взглядов, и снова из суммы нерезких, ненавязчивых, но тщательно отобранных деталей создается узнаваемая, достоверная человеческая атмосфера, побуждающая к размышлениям и оценкам. Всякое дело во всякое время требует нравственной безупречности. Бесспорная истина эта воспринимается порой несколько неконкретно, общо. Но бывают моменты, когда неконкретность уходит, и становится очевидно: утрата нравственной безупречности, пусть ненамеренная, невольная, может зачеркнуть все и все обессмыслить. Фильм предлагает нам именно такие моменты прозрения, переоценки, анализа неторопливого и обстоятельного — анализа сущности. Алексей по-прежнему привлекателен в своей отчаянной смелости, но именно здесь актер дает явственно почувствовать, как в смелости этой проскальзывает самодовольство, высокомерное пренебрежение к мнению окружающих: дескать, вам ли меня учить, я ведь летчик милостью божьей... Решение главного конструктора получает в фильме не столько производственное, сколько этическое обоснование: вновь убедившись в высоких профессиональных качествах Алексея, он перестал доверять ему как товарищу, как человеку. А работа такая, что без полного взаимного доверия просто нельзя.

Неумение видеть за оболочкой обстоятельств, поступков их глубинный моральный смысл на какое-то время поставит Алексея рядом с карьеристом и демагогом генералом Жилиным, сделает возможным их взаимопонимание и содружество. До тех пор, пока жизнь не столкнет героя Сайфулина с немолодым летчиком Рудневым.

Алексей Седых и ему подобные — люди непосредственного, сиюминутного дела. В осмыслении его результатов, постановке общих проблем они, как правило, оказываются слабее тех, кто по внутреннему складу более склонен к обобщениям, аналитичности. Чувства у капитана Седых преобладали над рассудком, и вот уже он, уязвленный главным конструктором, не стал допискиваться причины его холодности, отчужденности, а, что называется, закусил удила: я не мальчик, помыкать собой не дам, без вас обойдусь. Разные люди по-разному освобождаются от заблуждений, ошибок. Алексею нужен был урок, связанный с судьбой летчика Руднева.

Руднев у В. Дворжецкого молчалив, замкнут не оттого, что таков по натуре, а оттого, что боится откровенности, боится сближений. Алексей долго не задумывался над этим, как не задумывался, почему у Руднева, летчика талантливого, опытного, такое низкое воинское звание.

И решение Жилина отстранить Руднева от участия в воздушном параде не оспорил, хотя доводы генерала были весьма туманны, неопределенны.

И вот Седых стоит перед Рудневым, не зная, куда девать глаза, стоит и слушает пронизанный давней, застарелой болью рассказ о том, как в свое время комбриг Руднев в трудной ситуации был предан своим заместителем Жилиным, как теперь генерал Жилин сделал все возможное, чтобы фамилия Руднева не всплыла вновь, не напомнила о том давнем инциденте, и как Алексей Седых оказался орудием в руках генерала...

Сайфулин отлично играет потрясение Алексея, мгновенное осознание того, к чему он пришел.

Алексей мог и напутать, и наломать дров, но предать товарища для него, фронтовика, невозможно, немыслимо. Он начинает действовать, и всегдашняя его напористость, прямота обретают точные нравственные ориентиры. Так поняв свою роль в судьбе Руднева, Алексей приходит к осознанию

того, что и от главного конструктора, от их общего дела он тогда о т с т у п и л с я.

В движении характера героя явственно ощутимы перемены общественного климата, движение времени. Приметы его на протяжении всей ленты присутствуют ясно и четко, режиссер умело фиксирует их и делает достоянием зрителей.

Седых хорошо написан и хорошо сыгран, интерес к его личности не угасает. Но по мере того, как к его драме оказывается причастно все большее количество людей, одновременно с интересом к этому характеру начинает возникать и чувство неудовлетворенности. На экране увеличивается число действующих лиц, а вместе с ними — побочных столкновений, линий, что в этом фильме не способствует созданию более широкой жизненной панорамы, а в определенной мере ведет к поверхностности, иллюстративности. И здесь необходимо сказать о существенном просчете авторов сценария Ю. Принцева и Ю. Егорова.

Нащупав интересный характер, живой и современный нравственный конфликт, драматурги словно бы остановились в некоторой нерешительности, не будучи, кажется, уверены, что найденное, угаданное ими представит для зрителя самостоятельный интерес. И решили, на всякий случай, для страховки рассказать и о домашних неурядицах Виктора (кроме того сильного эпизода, о котором шла здесь речь, в фильме присутствует несколько

«За облаками небо». Дядя Костя — М. Глузский, Алексей Седых — Г. Сайфулин, Евгений — С. Никоненко, Катерина — Н. Хонина, Полина — Л. Малеванная

проходных, вялых), и, как бы в противовес,— о счастливой семейной жизни Евгения. И о душевных переживаниях контрольного мастера решили они рассказать, но не рассказали, а назвали — и то, и это, и еще многое. Традиционная ясность композиции ленты в какой-то момент явно смутила ее авторов. Герои стали запутываться в обилии сюжетных линий, в результате И. Ясуланч (Виктор), С. Никоненко (Евгений), в меньшей степени М. Глузский (контрольный мастер) органичны в своем поведении, но не более того. Драматические заявки оказались почти не реализованными, актеры сыграли, что смогли, но возможности эти были строго лимитированы сценарием. Огорчительнее всего то, что из-за переизбытка сюжетных линий и мотивов, в этом фильме как бы необязательных, основной нравственный мотив картины прозвучал приглушеннее, чем хотелось бы. Главный конструктор — само упоминание профессии, общественного положения героя обязывало ко многому, ибо здесь скрестились очень существенные социальные и моральные мотивы времени, мимо которых искусство проходить не может. На роль главного конструктора был приглашен интересный актер Н. Волков, но что он мог поделать, если в драматургии фильма характер вообще не написан, а лишь торопливо намечен, сложен из двух половинок, лишенных внутреннего сцепления, если социального, психологического анализа этого образа в сценарии нет.

Вот главный конструктор, целиком поглощенный будущим самолетом, грубо оскорбляет человека, своего товарища по работе, а после этого даже неловкости не испытывает. И вот он же произносит слова, предпринимает действия, которые должны свидетельствовать о том, что для него мораль дела, этика дела не менее важны, чем его результат. Какому главному конструктору верить? По замыслу авторов — обоим, ибо это две ипостаси одной, противоречивой индивидуальности. По реальному художественному итогу — ни одному, ибо индивидуальности на экране все-таки нет, а есть странный герой, совершающий взаимоисключающие поступки. И коль скоро он вступает в непростые взаимоотношения с Алексеем Седых, то фигура последнего также терпит художественный урон, ибо спор живого человека с фигурой во многом условной, бесплотной, когда, с одной стороны, и боль и страсть, а с другой — сентенции, необходимые по драматургии беседы,— такой спор и зрителем неизбежно воспринимается наполовину условно.

Страдает главный конфликт и оттого, что в последней трети картины, когда незавершенных сюжетных линий остается много, а экранного времени — мало, наступает пора лихорадочных развязок, и авторы просто не успевают досказать обещанного, не только по деталям, но и по сути. И возвращение Алексея к главному конструктору, и встреча его с пониженным в должности, но все еще влиятельным Жилиным — все это лишь внешняя, событийная канва, лишенная того серьезного гражданского и морального содержания, которым одухотворены лучшие эпизоды картины.

Справедливости ради замечу, что они, эти лучшие эпизоды, есть и в заключительных частях ленты — там, где в действие вступает Степан Жерехов, муж Полины, тот самый пропавший без вести летчик. Полюбившие друг друга Алексей и Полина, и Жерехов, потерявший на фронте ноги, и потому столько лет не дававший о себе знать, — коллизия, зрительски выигрышная настолько же, насколько и опасная: так легко здесь сбиться на чувствительную сентиментальность, на жестокую мелодраму «со слезой». К чести режиссера и актеров — они минуют эти рифы с мастерством и чуткой душевной щепетильностью.

...Алексей разыскивает Степана, и на какие-то секунды в голосе Седых слышатся прежние металлические нотки... И тут же берет себя в руки: он прежний и уже другой и не станет рубить наотмашь, не подумав, не попытавшись разобраться. А потом мы видим лицо Седых в тот момент, когда он понимает, что перед ним калека, видим глаза его, в которых и страдание за Степана, за

«За облаками небо». Алексей Седых — Г. Сайфулин

себя, за Полину, и смятение, и решимость, мгновенно родившаяся и окрепшая.

«Ты мне одно скажи, честно, ждет?» — спрашивает Алексея Степан Жерехов — Ю. Назаров, и столько в этом вопросе отчаяния, смешанного с надеждой: а вдруг действительно ждет,— что Алексей не может, не смеет сказать правду.

Встреча Жерехова с Полиной исполнена не чувствительности, а подлинного драматизма.

Л. Малеванная и Ю. Назаров почти не говорят, они почти неподвижны в кадре, но за этой напряженностью, скованностью первых секунд встречи — и несмелая радость Степана, его боязнь и готовность поверить в свое счастье, и душевное смятение Полины, из которого тут же, на наших глазах, рождается решимость порвать с Алексеем, связать свою жизнь с нелюбимым Степаном — отныне и до конца дней.

Отношения Алексея, Полины и Жерехова в общем удались Ю. Егорову, Ю. Принцеву, актерам.

Но замечу, что без сюжетных натяжек не обошлось и здесь: вспомним вынужденную посадку самолета, пилотируемого Алексеем, в речку, на берегу которой вместе с другими колхозниками работает Полина. Право же, если бы встреча героев не была обставлена столь оглушительными эффектами, фильм, исповедующий эстетику жизненной достоверности, бесспорно, от этого только выиграл бы.

Сценарная сбивчивость и определенная непоследовательность не могли не сказаться на общем художественном результате. Там, где авторы ленты «За облаками небо» были верны избранной ими манере предельной кинематографической простоты и бесхитростности, где шли своим путем без оглядок, они достигали успеха. И терпели поражения, когда по тем или иным причинам от своего пути отклонялись. Утверждая это, я, разумеется, вовсе не хочу отдать предпочтение данной стилистике перед всякой иной, хотя, признаюсь, мне она близка, симпатична. Просто, наверное, всякий художник должен верить себе, своим привязанностям и склонностям — это если не гарантия удачи, то одна из существенных ее предпосылок. Во всяком случае, для меня фильм «За облаками небо» такую закономерность подтвердил весьма решительно.

Л. Аннинский

Хроника зрительских эмоций

«Хроника ереванских дней».

Сценарий П. Зейтуцяна, Ф. Довлатяна. Постановка Ф. Довлатяна. Оператор А. Явурян. Художник Р. Бабаян. Композитор А. Тертерян. Звукооператор И. Ордуханян. Киностудия «Арменфильм», 1973.

Я и в самом деле хочу предложить читателю нечто вроде «хроники» эмоций, возникавших у меня в течение полутора часов просмотра. Нечто вроде зрительского микродневника. Возможно, что этот жанр уступает обычной рецензии как в стройности целого, так и в последовательности частных положений, но в данном случае я сознательно иду на подобный «импрессионизм». Во-первых, мои впечатления слишком разнообразно-противоречивы, чтобы втискивать их в ту или иную выровненную оценку. А, во-вторых, Фрунзе Довлатян слишком крупный режиссер, чтобы я рискнул делать на счет его работы какие-либо однозначные выводы. Я лучше поделюсь с вами своими вопросами, как они возникали по ходу фильма, а уж итоги, бог даст, подобьет каждый, кто тоже его посмотрит.

Итак, строгие черные титры, возникающие на тревожном оранжево-желтом фоне в не менее тревожной тишине: Довлатян... Зейтуцян... Абрамян... Гордость армянской режиссуры... литературы... актерского искусства. Настраиваюсь на событие.

В великолепном цветовом решении — залитая солнцем улица Еревана. От автомобиля к подъезду идет человек. Средних лет седеющий мужчина, здоровяк с чуть усталыми, но весьма живыми глазами. Главный герой.

Он работает в архиве. Дает гражданам справки.

Вот пришла за справкой старушка. Муж ее когда-то не вернулся с фронта, а она много лет проработала на его месте лесником — нужна справка для пенсии.

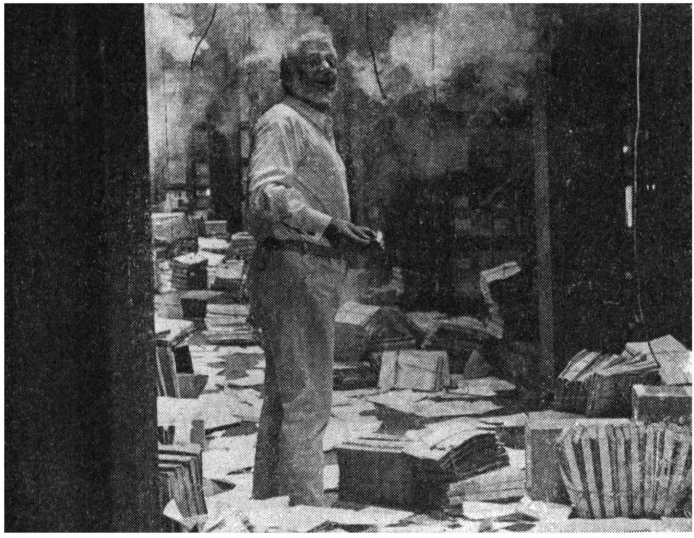
Вот дело посложнее: молодая женщина хочет сменить фамилию. Дело в том, что она носит фамилию приемного отца, а он во время войны оставался на оккупированной территорий; жених этой молодой женщины оформляется в заграничную командировку, так что анкетные данные...

А вот объятая ужасом пожилая пара: воспитали приемного сына, а теперь объявился настоящий отец, негодяй и бездельник, хочет отнять мальчика, написал заявление...

Архивист реагирует на все эти визиты вполне профессионально, но и не без человеческой страсти. Со старушкой разговаривает приветливо, с молодой женщиной — укоризненно, с ее женихом — презрительно. Что же до пожилой пары, то здесь реакция архивиста несколько неожиданна: он бежит в хранилище, достает из дела заявление негодяя-отца и... сжигает на каменном полу. Не по уставу, конечно. Но по-человечески понятно: ведь право, негодяй этот отец, не хотел растить сына, а теперь...

Я не мог бы сказать, что такая экспозиция потрясла меня или что-то открыла, нет. Но в ней была своя логика — логика нормальной «производственной драмы». Человек на своем месте, человек при любимом деле. Хороший человек сталкивается с плохими людьми. Такой подход, конечно, тоже не гарантия от творческих неудач — здесь люди иной раз кажутся цельно-непроницаемыми, как бильярдные шары, и нарушение производственной этики (сжег документ) выглядит тут поначалу почти катастрофой; но потом понимаешь, что «надтреснутость» облика сообщает такому герою даже известную трогательность — в духе давних повестей Веры Пановой,— и следишь за добрым архивистом с интересом и сочувствием, тем более что подобной драматургической установке соответствует и киноязык: ясность построения кадра, логичное чередование планов, приглушенные сопровождающие пейзажи...

Настроившись на чувствительно-реалистический лад, я с удовольствием отметил склонность Довлатяна к определенным человеческим типам. Мне не мешало, что Хорен Абрамян в роли архивиста напоминает мужествен-



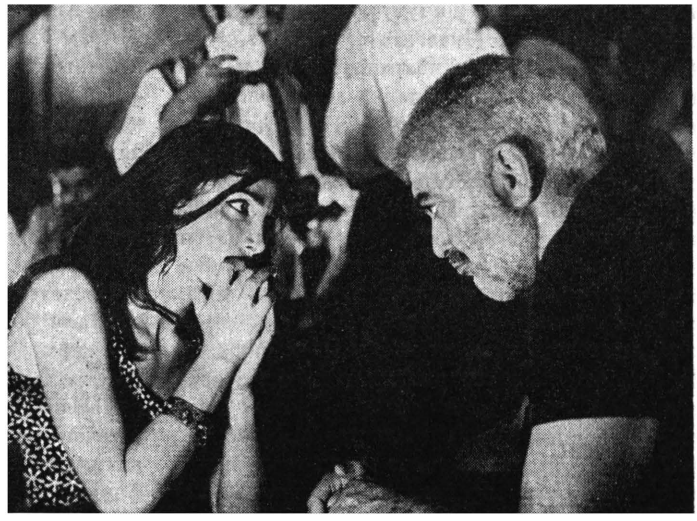
«Хроника ереванских дней». Армен — Х. Абрамян

ного Сарояна-старшего из ленты «Братья Сарояны», а Д. Авакян, играющая в Анаит нервную капризность, за которой скрыта глубокая преданность, чуть-чуть перекликается с Маргаритой Тереховой из фильма «Здравствуй, это я». Мне очень понравился суховатый, быстрый Л. Саркисян в роли хирурга Карена, друга нашего архивиста, а то, что печальные глаза этого хирурга напомнили мне Ролана Быкова в роли физика из уже упомянутой довлатяновской ленты, было опять-таки хорошо, потому что режиссер имеет право на физиогномические симпатии.

В этом умиротворенном настроении я послушал беседу архивиста с его другом, хирургом Кареном, затем с еще большим интересом посмотрел виртуозно снятую (увиденную как бы глазами Армена Бабкеновича) сцену операции — настоящий киногимн профессиональному мастерству хирурга, а затем проводил нашего архивиста домой, прямо-таки к дверям ванной комнаты, куда он отправился после трудов праведных.

И вдруг все это вспучилось, взорвалось, полетело. В буквальном смысле! Что-то вспыхнуло, сдвинулось, краски пришли в апокалиптическое неистовство, разверзлась синяя пропасть, женщина побежала к пропасти, герой бросился за нею... Вот он бежит — медленно (рапидом снято), как в воде или сквозь сон... И все это — на коротком монтаже, в резкой, нервической смене кадров... Ворвались в ванную, хватают бедного Армена Бабкеновича, он кричит: «Мне будет больно, я боюсь...»

Признаться, первые секунды я еще по инерции ловил во всем этом реальную логику. Я думал, что, понаблюдав столь опасную хирургическую операцию, немолодой архивариус и впрямь мог от нервной усталости уснуть в ванной, и ему что-то приснилось. Но хорошо отснятые кошмары так долго и так «программно» мучали героя (я подсчитал: 50 метров пленки — это, по масштабам ленты, очень много!), что я понял: это, пожалуй, не просто сон. И Армен Бабкенович — вовсе не тот добропорядочный архивист в сентиментальном духе, на которого я настроился поначалу. И сентиментальности тут вовсе не хотят. А хотят здесь — жестокой психологической разорванности, говорящей о катастрофически встревоженном мире героя. И архив, техническим оснащением которого я поначалу восхищался, на самом деле должен был вызвать у меня совсем иные чувства: это, оказывается, что-то вроде погребающих человека



«Хроника ереванских дней». Анаит — Д. Авакян, Армен — Х. Абрамян

бумажных катакомб, в духе орсонуэллсовского «Процесса», снятого по Кафке. И Армен Бабкенович, стало быть, не что иное, как индивид, стертый этими бумагами в порошок, на манер Иосифа К.

Правда, Иосиф К. был у Орсона Уэллса и впрямь замороченная «тень человеческая», а Армен Бабкенович — такой веселый здоровяк... Но так или иначе — я принял это новое условие. Процесс так процесс. Пусть несчастный герой будет дотла изъеден бумагами. Интересно! Настроившись по-новому, я с должной тревогой стал наблюдать, как обезумевший Армен Бабкенович побежал по улице.

И тут выяснилось, что он... ищет женщину. Не в пошлом смысле, конечно, а в самом возвышенном. Одним словом, в этот момент у нашего героя начался роман. С той самой молодой дамой, Анаит, которая приходила к нему сменить фамилию. Случайная встреча на улице:

— Добрый день. Вы знаете, я вас искал... Идемте... Улыбаетесь? Значит, согласны? Да?

— Хорошо, что мы встретились...

Далее Армен Бабкенович и красавица Анаит ведут диалог в духе дерзких остроумцев из молодежной прозы шестидесятых годов. И фон действия вполне «молодежный»: пыльная новостройка с парадоксальной надписью «Улица Весенняя», затем современный, весь в ночных огнях, проспект, затем слабоосвещенная комната, полная старинных вещей, стол с вином и фруктами. Какой там Кафка! Какой там Иосиф К.! Иосиф умер бы от застенчивости в этом раю! Что же до Армена Бабкеновича, то он не теряется. Он читает своей избраннице Хафиза. Он произносит перед ней блистательную речь об архивном деле, где, смягчая пафос легкой иронией, воздает должное своей профессии. Затем он приводит Анаит в совершенно незнакомый дом (просто наобум позвонил в дверь) и разыгрывает «старого друга» перед остолбеневшим обитателем комнаты, который хотел было провести вечерок наедине со своей девушкой. Ситуация, конечно, реально говоря, бестактнейшая, и хозяин дома должен бы выставить непрошеного визитера за дверь, но вместо этого, раскрыв рот, он слушает, как тот разглагольствует. Я повторяю: речи Армена Бабкеновича в этой части фильма могли бы сделать честь самым красноречивым студентам из ранних повестей Аксенова: герой легкими штрихами набрасывает картину разбросанного по градам и весям солидарного человечества, он говорит о том,

что в эту вот самую минуту в Париже кто-то обанкротился, а в Чите кто-то умер, а в Саратове кто-то получил квартиру, в Праге кто-то ложится спать, а в Японии землетрясение, а в Риме несчастная любовь, а в армянском селе Лор — прибавление семейства... Представьте себе этот блистательный поток красноречия, хотя бы и в мягком проговоре И. Смоктуновского, дублирующего Х. Абрамяна, и вы вряд ли поймете, почему хозяин комнаты все-таки слушает пришельца, вместо того, чтобы выставить его за дверь.

Я, например, некоторое время и вправду боялся, что героя попросят вон вместе с красавицей Анаит. Но потом понял, что это у меня,— инерция предыдущей, катастрофической, «кафкианской» части. А на самом-то деле тут уже совсем иное происходит. Сказка любви! Поэма вдохновения! Возрождение душ! Весь мир кажется странным и все правила этикета — незначащими, потому что все как бы вытеснено из сознания чувствами влюбленных. Вот тонкий профиль Анаит в нежном контражуре ночных реклам. Вот руки влюбленных: какой изысканный контраст фактуры: грубоватая, обветренная кожа мужчины — шелковистая, цвета слоновой кости, кожа женщины. Их сплетающиеся волосы: его тугая, жесткая седина и черный омут ее волос...

Вы видели «Мужчину и женщину» Лелуша? Или — «Замужнюю женщину» Годара? Значит вы знаете, какой гимн любви можно сложить на экране одною только актерской пластикой... Вот, подобный изысканный гимн любви и начинает звучать в середине ленты Фрунзе Довлатяна.

Но я помню, что мешало мне в ту минуту вполне отдаться восторгу: наблюдая здоровую языческую любовь Армена Бабкеновича и Анаит, я мучительно старался погасить в памяти кафкианские ужасы, так напугавшие меня за два эпизода до этого.

Наконец, я настроился на гимн торжествующей любви. И тут Армен Бабкенович пустился совсем в другую сторону. Он начал выяснять прошлое своей невесты. Вернее, прошлое человека, который когда-то в оккупированном фашистами Ростове спас маленькую Анаит. Выяснилось, что этот человек, Ваграм Ртуни, попал в плен, бежал из плена, потом попал к партизанам, сказал им, что освободил четыреста советских пленных и убил немецкого генерала Неринга. Но командир партизанского отряда навел справки в ростовском подполье и узнал, что генерал Неринг жив и здоров. Обстановка была сложная, и командир отряда, сочтя, что Ваграм Ртуни провокатор, приказал его расстрелять.

Но затем выяснилось, что генерал Неринг все-таки был убит, а немецкое командование это скрывало. Стало быть, Ваграма Ртуни расстреляли неправильно. Командир же отряда (по не вполне ясным из фильма причинам) в течение тридцати послевоенных лет не сказал об этом ни полслова. И вот теперь Армен Бабкенович, вызвав бывшего партизанского командира в свой подземный архив, выясняет истину, обеспечивая Ваграму Ртуни, так сказать, посмертную реабилитацию, а своей невесте — чистое имя.

Вообще говоря, сюжет сильный. Так уж сложилось, что поиск отцов, поиск родных могил определил в нашем кино целое самостоятельное направление: ветхие фотоснимки в нынешних молодых руках, старые военные сводки, поднятые из архивов, огненные воспоминания, вдруг взрывающие теперешнюю мирную жизнь. Ф. Довлатян здесь касается темы глубоко жизненной.

И надо сказать, сюрреалистические метафоры в этом эпизоде отсутствуют, а все снято весьма просто, вполне реалистично, на средних планах, и без всякой аффектации: актеры разыгрывают диалог, из которого мы узнаем, что Ваграм Ртуни был честным человеком. Потом в газете мы видим портрет Ваграма Ртуни — «Запоздалый некролог». Настроившись соответствующим образом, мы ожидаем умиротворенного финала, в котором торжествующая справедливость соединит руки любящих.

Действительно, свадьба. Но я опять ничего понять не могу. Свадебный поезд Армена Бабкеновича и Анаит похож скорее на похоронную процессию. Вернее, это не «поезд», а одинокая автомашина, из которой выходит

наш герой, два его друга (один из них — хирург) и Анаит. Они идут по пустынной предрассветной улице Еревана. Их фигуры маячат в этой сиреневой мгле одиноко, как привидения. Появляется еще один человек, одетый в диссонанс к присутствующим (он в пальто и шляпе, а они — в домашнем), и начинает петь. И весь этот кортеж странно движется по пустынной, вымершей улице... Реплики — вполне свадебные («Сейчас мы будем петь!..», «Сейчас мы будем пить!», «Твое здоровье, Анаит!» и т. д.). А ощущение такое, что тебе велят испугаться. Или хотят напомнить что-то очень скорбно-значительное: может быть, странный финальный хоровод из фильма Ф. Феллини «$8^1/_2$».

Ну, хорошо. Феллини так Феллини. Вновь перестроившись на символическое восприятие событий, я уже радуюсь за героя, который силою своего духа соединил разлетающиеся концы бытия и на тихой улице в предрассветный час встречает свое горькое счастье.

И вдруг все это опять взрывается. Символическая стройность театра теней взлетает сюрреалистически яркими и явно неуправляемыми фонтанами красок. Летят от взрыва какие-то живописные клочья. Раз, другой, третий. Сначала я думал, что это цитируется знаменитый цветной взрыв из фильма М. Антониони «Забриски Пойнт»... Может быть, Армен Бабкенович пошел в кино?.. Но потом я сообразил, что он не в кино, а у себя в архиве, и это взрывается хранилище документов. Летят хлопья горящей бумаги, как в четвертой серии «Войны и мира» у С. Бондарчука. Контуры предметов радужно сдвигаются, предстают в каком-то негативно-оплавленном виде, как у Т. Конвицкого в фильме «Так далеко, так близко». Все покрывается серым пеплом, хранилище делается похоже на вымерший город, как в «Земляничной поляне» И. Бергмана. Вот тебе и свадьба. Вот тебе и женитьба на реабилитированной невесте.

...Сейчас будет титр «конец фильма», и я выйду с просмотра катастрофически опустошенным и очищенным, думаю я. Но нет: действие продолжается. Испепелив зачем-то в своем сознании весь хорошо оборудованный архив, Армен Бабкенович отправляется за покупками. Ему нужно купить «молоко, двести грамм сыра, докторской колбасы, кофе и сливки». Он теперь семьянин. С сумкой в руке он идет в магазин по оживленной ереванской улице.

Навстречу ему бежит маленький мальчик. Он наставляет на Армена Бабкеновича игрушечный автомат и весело кричит:

«Хроника ереванских дней». Рубен — А. Айвазян, Армен — Х. Абрамян, Карен — Л. Саркисян

— Дядя, руки вверх! Руки вверх, тебе говорят!

Армен Бабкенович останавливается.

Тогда мальчик делает:

— Ду-ду-ду-ду-ду! Ты убит, дядя!

Армен Бабкенович падает на асфальт и умирает.

Чувства меня при этом посетили самые противоречивые. Вот, думал я, великолепный финал сюрреалистического фильма о том, как личность, разорванная внутренними противоречиями духа, дематериализуется от случайного толчка. Впрочем, нет, думал я, сейчас приедет хирург Карен, помассирует больному сердце, и тот отправится дальше за докторской колбасой для своей возлюбленной. А впрочем, нет, знаем мы этих веселых архивистов! Сейчас он вскочит и подмигнет озорному мальчику: ах ты, пострел!

«Конец фильма»...

Я шел к выходу и думал, что все-таки дело, наверное, в том, что здоровяк женился слишком поздно и не рассчитал своих сил.

А может, это и впрямь притча о тщете всего земного?

В таком случае напомню читателям одну поэтическую шутку: можно писать без рифмы; можно ломать ритмику; иногда даже можно писать без смысла. Но не все это одновременно!

...Я обещал читателю не делать выводов, а просто дать, так сказать, хронику своих зрительских эмоций. Потому что я знаю: художник имеет право на поиск, и не мое дело учить его ставить фильмы.

Но один вывод я все-таки рискну предложить вниманию читателей.

Немотивированность сюжетных и эмоциональных решений, полный стилистический разнобой, ложность внутренних переходов от темы к теме, отсутствие связной драматургии и наконец — нагромождение «лучших образцов», взятых напрокат в разных концах современного мирового кино,— это все следствия.

Следствия одной коренной беды: фильм решительно не продуман как акция искусства, он ничего не говорит нам о человеке. С этой точки зрения он просто мнимый.

Художник волен избрать любую систему образных и выразительных средств. Но он должен все-таки и з б р а т ь что-то. И отвечать за свой выбор. Он может совмещать любые, самые разнородные приемы. Но одна вещь в фильме должна быть единой и неотменяемой: нравственная позиция. Займи ее и стой насмерть. Пусть с ней не согласятся. Ты влюблен в честного и доброго архивариуса? Отлично. Пусть тебя обвинят в сентиментальном морализме, стой на своем. Ты слагаешь гимн любви? Стой на этом, и пусть тебя называют радужным лириком. Ты мизантроп, тебя мучают мировые трагедии? Делись своими мучениями, мучай меня, и пусть я скажу, что ты неоправданно жесток, но я отвечу тебе н а т е м у.

Но и то, и другое, и третье?..

Тут, может быть, ничего не скажут.

Но лучше бы уж выругали.

В. Силюнас

Шум шуму рознь...

«Много шума из ничего»

Сценарий и постановка С. Самсонова. Операторы М. Биц и Е. Гуслинский. Художники А. Бойм, С. Воронков. Композитор И. Егиков. Звукооператоры Г. Коренблюм, А. Ерухимович. «Мосфильм», 1973.

Центральная часть фильма режиссера Самсона Самсонова «Много шума из ничего» посвящена пиру в доме губернатора Мессины Леонато. Эпизод этот несравненно более продолжителен, чем любой другой, он занимает почти половину картины. На пиру присутствует большое количество гостей, большинство из которых Шекспиром не предусмотрено. Пир снимают в разных ракурсах, открывая нам все новые и новые подробности. Чего только нет в доме Леонато! Кубки, бокалы, фужеры, рюмки, жаркое, дичь, фрукты, цветы на столах и гирлянды цветов над столами, целая свора собак, рыскающих

«Много шума из ничего»

по залу... Гости без масок, в полумасках и в масках: дьявол с длиннющим красным языком, двуликий Янус, Вакх с огромной виноградной кистью над ухом... Кажется, что тут сошлись различные персонажи из карнавалов различных эпох — восточная маска, маска античная, фигура средневековой мистерии, маска-бабочка из придворного бала в духе рококо, наряд с ультрасовременнейшей серебряной фольгой... Ожерелья и кресты на шеях... Карлик в феске, пара дряхлых стариков... Чалмы, немыслимые шляпы... Гипсовая голова силача, изрыгающего воду изо рта и ноздрей, рыночная скульптура девушки с барашком на шее... Получается невообразимая мешанина предметов, украшений, нарядов и красок, какое-то вавилонское столпотворение, какой-то хаос стилей. Устраивается бесконечно длящийся парад вещей дурного вкуса, освещаемый красным пламенем светильников, желтым отблеском причудливых подсвечников, искрами фейерверков.

Но что же, собственно, вызывает чувство вопиющей претенциозности? Не столько даже то, как валятся в одну кучу аксессуары, принадлежащие разным и несовместимым художественным мирам, сколько их подчеркнутое обилие. Своей хвастливой шикарностью пир в доме Леонато напоминает не расцвет Ренессанса, а скорее гульбу времен позднего Рима, призванную заглушить чувство полной опустошенности. Выступления клоунов и жонглеров, груды апельсинов и яблок, вазы с чайными и красными розами, павлины, разгуливающие по столу, кажутся реминисценциями петрониевского «Сатирикона». Вся эта кричащая, цветистая роскошь отсылает нас к пиру Трималхиона с пестрой сорокой, приветствующей входящих, с бронзовыми осликами, навьюченными разносолами, с курицей на павлиньих яйцах, с жареным кабаном, из живота которого вылетают дрозды, попадающие в сети птицеловов, с пронзительной музыкой, песнями рабов и фокусами бродячих актеров. Правда, фантазия Трималхиона неизмеримо более крылата — в фильме сцена пира лишена изобретательности. Я не хочу никого обидеть, но, право, это пиршество людей, тушующихся перед вещами, выпячивающих вещи, ставящих их на первое место, шикующих тем, что могут отъесться вволю (бал в фильме Самсонова начинается с того, что Леонато отрезает жирные куски с огромного блюда — за этой жирной прелюдией последует еще более жирная фуга)... Антихудожественные излишества оказываются достойным убранством земного рая рабских душ, маски-

«Много шума из ничего». Бенедикт — К. Райкин, Беатриче — Г. Логинова

рующих свое ничтожество символами материального успеха, роскошью, нагло кричащей, унизительной, свидетельствующей о духовной бедности, способности тешиться пестрыми, аляповатыми побрякушками.

Между тем у Шекспира изображен совсем другой пир — пир ума, праздник свободы. Шекспир, как правило, вообще избегал ремарок, он не загромождал сцену бутафорией. Развернутые ремарки появятся в более поздние времена, когда прочно установившийся быт, затвердевший уклад повседневности предъявят свои права на человека. В шекспировских комедиях запечатлен особый момент истории — прекрасная ничейная полоса между гнетом средневековым и гнетом буржуазным, когда человек, вырвавшись из плена догм, не попал еще в плен вещей.

Пленительность шекспировских персонажей в том, что они не обременены бытом, не зажаты в тисках обстоятельств. Их беззаботность словно бросает вызов материальной заинтересованности, исправному служению идолу корысти, пришедшему на смену старым кумирам. Вопреки homo faber — человеку капиталистической эры, подчиненному порабощающему и отчуждающему производству, герой комедии — это homo ludens — человек играющий, причастный неотчужденной полноте бытия. Уникальность шекспировского дарования рельефно выступает не только на фоне культуры прошлой, но и на фоне культуры грядущей. Не случайно современный голландский философ И. Хейзинга, написавший книгу под названием «Homo ludens», цитирует слова Аристотеля о том, что природа требует, чтобы мы не только могли хорошо работать, но и умели быть праздными, ибо праздность есть начало всего, замечая, что подобное высказывание можно понять лишь в свете «свободы от наемного труда». Определяя комедию, как отстоявшуюся в слове форму «древней игры взаимного влечения и отталкивания, вновь и вновь разыгрываемой юношами и девушками, как поединок остроумия», Хейзинга словно подводит нас к перепалкам Бенедикта и Беатриче. Именно благодаря этим стычкам и создается ощущение праздничности и веселья — а не при помощи обильных кулинарных изделий и сумбурно, неряшливо действующих «массовок».

Постоянно вышучивая друг друга, Бенедикт и Беатриче устраивают азартные поединки, которые должны так же властно приковать наше внимание, как привлекает интерес любителя встреча двух команд-виртуозов. Ибо это тоже напряженное соревнование — в находчивости, в живости ума, изобретательности, в неистощимости и смелости мысли. Этот блеск остроумия то и дело открывает перед нами все новые и новые ракурсы действительности — не замусоленные, потускневшие, «заштампованные», а неожиданные, поражающие своей свежестью. Поэзия открытия и открытие поэзии идут бок о бок в этой игре, в которой юмор счищает с лика реальности все банальное. Некогда поэзия зарождалась

из состязания певцов; комедия же начиналась с соперничества балагуров на дионисийских празднествах и предстала перед публикой как соревнование драматургов. Шекспир возвращает поэзию к ее органическим истокам, заставляет ее заново рождаться в непосредственном действии, в энергичном столкновении антагонистов, в неповторимом — как в спорте — состязании.

Залог успеха режиссуры — в умении организовать это состязание, развязать его энергию. Но постановщик фильма по непостижимым причинам вообще от этого отказывается. Знаменитых словесных дуэтов Бенедикта и Беатриче в фильме нет: они тонут в разноголосице толпы, неведомо откуда вторгшихся участников пиршества. Кажется, будто «болельщики» выбежали на площадку и, никем не останавливаемые, вконец испортили игру. Беатриче и Бенедикт лишь время от времени перебрасываются репликами через головы остальных, заглушаемые гомоном общей толчеи: вместо честного поединка, перед которым все почтительно отступают на должное расстояние, они вынуждены обмениваться уколами по-воровски, из-за спины другого...

Как это ни странно, режиссер то и дело третирует этих героев. Дебютирующий в кино К. Райкин играет старательно и увлеченно. Беда в том, что играть ему приходится пародию на Бенедикта: взбалмошного мальчика, становящегося посмешищем для всех остальных. Он и впрямь активен, но какова природа этой активности? У Шекспира она раскрывается в борьбе за подлинное человеческое достоинство, которое было краеугольным камнем возрожденческого гуманизма. Не случайно слава Бенедикта достигает Мессины прежде его самого — слава не потешника, а превосходного, полного доблести воина, отличившегося в сражении. Когда дон Педро, принц Арагонский — титул, свидетельствующий не о социальном пиетете Шекспира, а о традиционном способе подчеркнуть важность суждений подобного персонажа,— говорит, что Беатриче достойна Бенедикта, то это свидетельствует о многом. Но еще больше свидетельствуют о достоинстве обоих то сочувствие, которым проникаются они к несправедливо оклеветанной Геро, и их постоянное соперничество, в котором испытывается на пробу не только остроумие, но и слава. Бенедикт и Беатриче сомневаются в достоинствах друг друга в шутку. Клавдио отрицает достоинства Геро всерьез, в открытую и тем самым ставит под вопрос свое собственное. Каждому предстоит отстоять то, что Шекспир определял как высокое звание человека,— это и составляет живой нерв действия. Но эта человеческая высота, которую мы осознаем в героях, стремительно теряется в кинофильме. У Шекспира Бенедикт и Беатриче, сочтя, что они любимы, решают милостиво отнестись к любящему. Комизм фильма — прямо в противоположном: услышав о любви Бенедикта, Беатриче ликует, как кокетливая провинциальная барышня, к которой наконец-то посватались; Бенедикт же настолько теряет голову от неожиданности, что ему так подфартило, что сваливается со стены. У Шекспира каждый из них считает, что нисходит к своему партнеру, здесь же удивляется, что снизошли к нему.

В потерявших голову острословах, в бездумно-кокетливой Беатриче и в блаженно-улыбчатом Бенедикте есть нечто граничащее с ущербностью — настолько часто режиссер ставит их в нелепое положение. Даже в тот момент, когда Бенедикт клянется отомстить за Геро, в момент, когда не только мы, но и сама Беатриче должна верить в его решимость и мужество, он, по воле постановщика, стукается головой о дерево, и когда поправляет шляпу, мы слышим, как трещит его башка. Все это, конечно, делается, чтобы побольше посмешить нас. Но воистину смех смеху рознь! У Шекспира это смех-радость, смех-озарение, он вызывается тем, что герой оказывается способен вознестись к вершинам юмора, испытать небывалый подъем духа, у постановщика фильма — тем, что персонаж буквально сваливается вниз. Режиссер унижает смехом, драматург же возвышал их: чем больше мы смеялись в сценах, в которых присутствуют Бенедикт и Беатриче, тем больше ими восхища-

лись. В фильме homo ludens — человек играющий, прорывающийся в своей игре в царство свободы, оказывается превращенным в человека потешающего, в коверного, на каждом шагу разбивающего себе нос. Излюбленные режиссером толпы статистов и реагируют на Бенедикта и Беатриче соответствующим образом — как на клоунов, едва ли не показывают на них пальцем.

Впрочем, один критик, считавший, что «вся неотразимая прелесть пьесы заключена в ее поэтичности», уже сетовал на то, что актеры подчас сами смеются и комикуют, вместо того, чтобы давать возможность порадоваться публике, что Бенедикт «с начала и до конца исполняет обязанность быть веселым джентльменом... смеется, кривляется, скачет по лестнице вверх и вниз... Все это безнадежно. Обаяния Бенедикта не передать проворством актерских ног, сверканием зубов, громкими раскатами смеха. Спасти роль может музыка слов и только музыка...» Это написано Бернардом Шоу три четверти столетия назад про спектакль «Много шума из ничего», состоявшийся в лондонском театре Сент-Джеймс 16 февраля 1898 года. И что же — пресловутая лестница, по которой «прыгают и скачут» Бенедикт и Беатриче, есть и в кинокартине, и «проворство ног» в ней важнее, чем быстрота мысли, а шутовство важнее, чем одухотворенность.

Шуты оказываются крайне необходимы постановщику в этом фильме. Ибо устроенный им пир двулик, как бог Янус, и очень быстро поворачивается к нам лицом, отмеченным выражением непзбывной скуки. Огромное количество персонажей, введенное режиссером в картину, никак себя действенно не проявляет. Но камера вновь и вновь обращается к этим безжизненным фигурам, и возникает впечатление уныния, охватившего долго и бесцельно слоняющихся людей. Когда наступает утро, нам показывают целые груды лежащих пластом бражников с помятыми, тупобезразличными лицами — ренессансный пир оказался им явно не по плечу, да и зря их туда позвали. Куда там до избытка энергии полнокровных, широких натур! Переминающихся с ноги на ногу, выстаивающих долгие ночные часы гостей, словно приговоренных к абсурдному времяпровождению, скорее можно было бы счесть злой карикатурой на возрожденческое мироощущение. Но все объясняется проще — неспособностью приобщиться к подлинному шекспировскому миру— миру поэзии и любви.

Все комедии Шекспира, кроме ранней подражательной «Комедии ошибок» — комедии любовные. Шутки в них помогают постичь, что есть в людях ценного; не удивительно, что юмористическое и драматическое сплавляются в них воедино. Называя полифоническим сюжет «Много шума из ничего», Л. Пинский замечает, что он строится «на переплетении мажорного с минорным, на созвучии «смеха звонкого и... глухих рыданий». «Звонкий смех» и «глухие рыдания» здесь нераздельны, как в том определении, которое дает любви Ромео:

Что есть любовь? Безумье от угара,
Игра огнем, ведущая к пожару.
Воспламенившееся море слез,
Раздумье—необдуманности ради,
Смешенье яда и противоядья.

Грусть и веселье образуют у Шекспира контрапункт его гармонического видения мира.

Ведь в чем причина шума в «Много шума из ничего»? Следя за перипетиями действия, мы не раз убеждаемся, что слово может быть обманчивым, что не всегда стоит верить ушам и глазам своим. Недостоверность речей, обманчивость видимости подчеркнута в фабуле комедии. Так неужели за шумом и впрямь таится «ничто» и пустота? Нет, драматург доказывает нам обратное. За мнимой изменой Геро скрывается верность, за мнимой враждой — взаимное влечение Бенедикта и Беатриче. Но причина «шума» еще глубже... «Любое юное существо не может, так сказать, сохранять спокойствие ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и издавать звуки, так что молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса...» — писал Платон в своих «Законах». Но в отличие от всех прочих молодых существ, продолжал мыслитель, человеку присуще чувство гармо-

нии и ритма. «Шум» молодости прямо связан с состоянием души, молодые люди должны не просто петь и плясать, они должны петь и плясать прекрасно.

Шекспир лучше чем кто-либо передавал в своих комедиях то гармоническое и прекрасное, что заключено в молодости. Бенедикт и Беатриче, Клавдио и Геро даны как две контрастные пары: игриво-озорная и нежно-страдательная. Они оттеняют друг друга и парадоксальным образом проливают друг на друга свет. Две кузины-антиподы не случайно, однако, связаны узами крови и узами дружбы, как и Бенедикт с Клавдио. В картине же Геро (Т. Веденеева) и Беатриче (Г. Логинова) можно подчас отличить только по цвету волос. Строго говоря, Геро здесь делать нечего, ибо фильм оставляет за кадром лиризм, пронизывающий шекспировское произведение. Вновь встретившись с Геро, Клавдио не может удержать стремительно занимающееся чувство, не может не высказать свою готовность связать с ней свою жизнь и робость перед любовным признанием — мы лишь пунктирно замечаем то, что у Шекспира раскрыто как захватывающее нас своей непосредственностью органическое течение душевной жизни. Но режиссер заставляет камеру суетливо бросаться от беседующих с Клавдио (Л. Трушкин) приятелей к дону Хуану и его свите. Мечущаяся камера не способна остановиться на внутреннем мире героев, она опрометчиво кидается прочь, обрывая связующие нити переживаний. Но еще чаще фильм не просто проходит по касательной мимо лирической атмосферы, но и погружает нас в среду, любому романтическому мироощущению враждебную.

Как вечер тих! Он будто
Притих, чтобы гармонии внимать,—

этими словами Клавдио открывается в комедии знаменитая сцена подслушивания. В тиши вечера музыканты настраивают инструменты — и мы постигаем тот любовный настрой Клавдио, который окажется близким и Бенедикту. Но в картине эта сцена происходит не в мирном вечернем саду, а в разгар ночного кутежа, когда все тяжелей хмель, когда валит пар из кухни, перед которой гуляют стражники, когда все громче треск фейерверков, когда — режиссер не преминет показать нам и это — в укромных уголках все более жарко обнимаются парочки... Какая уж тут тишина — гвалт, хоть святых выноси; какая уж тут гармония — какофония звуков и красок...

В начале картины звучат стихи Юнны Мориц, приглашающие нас последовать «за

«Много шума из ничего»

этой сказкой шумной». Но что же сказочно-прекрасного показывает нам фильм? Видим ли мы волшебство любви? Да нет, лишь будни попойки. Бедная любовь — ее выставили в жалком свете, заставили объясняться скороговоркой, облапили в темных углах, прокоптили кухонным чадом — что же от нее осталось? Вот и получилось, что в экранизации любовной комедии нет любви и что на пиру, где всего в избытке, она одна оказалась излишней.

Но если на любовь махнули рукой, то остается одно шутовство — любой ценой, ни на что невзирая. Шекспир переосмысливал законы комедии, открывая удивительно-прекрасное в жанре, где по традиции искали лишь объекты осмеяния, он превращал шутов в героев; постановщик фильма превращает героев в шутов или, по крайней мере, в людей заурядных.

В титрах фильма, в котором С. Самсонов является не только режиссером, но и сценаристом, сказано, что он поставлен «по мотивам» Шекспира. Да позволено будет не согласиться с этим! Мотивы не только этой, но и других шекспировских комедий — доблесть, любовь, блеск ума, радостная гармоническая игра, поэзия свободного проявления человеческого естества — оказались скомканными, отброшенными прочь или превращенными в свою противоположность. От Шекспира, разумеется, не убудет. Но фильм понес при этом такие потери, что вслед за Шоу можно только развести руками, не зная, «что одержит у публики верх: почтение к имени Шекспира или скука».

Первая книга альманаха «Киносценарии»

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», надолго определившем пути развития «важнейшего из искусств», большое внимание было уделено кинодраматургии. Подчеркнув значение сценария как основы кинопроизведений, во многом определяющей их идейную и художественную ценность, Центральный Комитет партии предложил Госкино СССР обеспечить коренное улучшение сценарного дела. С этой целью ЦК КПСС рекомендовал провести ряд мероприятий, в том числе, «образовать Центральную сценарную студию... систематически проводить сценарные конкурсы, обеспечить публикацию лучших произведений драматургии».

Госкино СССР, выполняя намеченную программу, начал издание альманаха «Киносценарии». Редколлегия альманаха ставит своей задачей «знакомить читателей с лучшими киносценариями как литературно-художественными произведениями, созданными советскими писателями и кинодраматургами».

В первый выпуск альманаха включено восемь сценариев полнометражных фильмов. Заметное место занимают среди них произведения, отмеченные премиями на Всесоюзном конкурсе киносценариев о современном рабочем классе, проведенном Госкино СССР, ВЦСПС и творческими союзами писателей и кинематографистов в 1972 году. Это получившие вторые премии сценарии Р. Хигеровича «Ласточке — лететь!» и Ю. Чибрякова «Встать и уйти», а также сценарий В. Кудрявцевой «Сестры», которому была присуждена поощрительная премия.

Сценарии, включенные в альманах, разнообразны по тематике и жанрам, но особое внимание отдано редколлегией произведениям на современную тему. Сценарий А. Кончаловского «Ворота Тамерлана» повествует о таджикских хлопкоробах, работа Э. Тополя «Открытие» рассказывает об ученых. Внимание читателей привлекут кинокомедия «Неисправимый лгун» Я. Костюковского и М. Слободского и сценарий М. Ибрагимбекова «Пусть он останется с нами», обращенный к детской аудитории. Романтическое повествование В. Мотыля и О. Осетинского «Звезда пленительного счастья» посвящено восстанию декабристов, подвигу их жен, разделивших с мужьями лишения каторги.

В альманахе опубликовано несколько сюжетов Всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль».

Думается, новое киноиздание — альманах «Киносценарии» — будет успешно способствовать решению проблем, поставленных партией перед кинематографистами.

Эдуард Дубровский

Нужна социально активная позиция

Размышления сценариста

В последние годы в нашем кинематографе все чаще появляются фильмы, которые рассматривают те или иные проблемы жизни нашего советского общества. Это не случайно: социальные процессы, вызванные научно-технической революцией, происходящей в условиях развитого социалистического общества, требуют особого подхода авторов к событиям современности. НТР в нашей стране направлена не только на развитие производительных сил, технического уровня и экономического потенциала государства, но и на полное раскрытие человеческой личности, на оптимальную гармонию интересов человека, коллектива и всего общества.

Соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистического строя — такую стратегическую задачу поставил перед нами XXIV съезд КПСС. Помочь партии и народу специфическими для документального кино средствами решить эту историческую задачу — нелегкая и благодарная миссия социального фильма.

Зарождение социального фильма как своеобразной формы отражения действительности происходит, как мне кажется, на «пограничной полосе» между кинематографом и такими общественными науками, как политэкономия, социология, философия. Истоки его можно найти и в истории советского документального кино и в растущей роли марксистско-ленинской общественной науки в жизни социалистического общества.

Как происходит преломление, осмысление фактов в социальном документальном фильме? Существуют ли какие-либо закономерности в рождении такого рода картин? Какова роль социального фильма в нашей жизни? Поиск ответов на эти вопросы послужил поводом для данной статьи.

Постановка проблемы. Между объективной реальностью и произведением искусства лежит некое пространство, через которое не так-то легко перекинуть мостки. Поспешишь — и получишь решение «в лоб», которое не даст зрителю сопереживания, ощущения образа. Запоздаешь — результат не менее прискорбный: найден образ, найдена форма, но содержание давно устарело, утверждает истины общеизвестные, бесспорные. Так возможна ли «золотая середина»?..

Метод аргументации. В психологии есть такой, еще не совсем забытый термин — «интроспекция», что значит наблюдения над собой, анализ собственных ощущений, мыслей, поведения. В силу особенностей жанра, близости к науке научно-популярный кинематограф первым вплотную столкнулся с проблемами, поставленными научно-технической революцией. В конце шестидесятых годов у нас, на «Киевнаучфильме», снималась целая серия фильмов, исследовавших социальные проблемы нашего общества. Сценарии некоторых из этих фильмов были написаны мною.

Поэтому методом аргументации в этой дискуссии я решил избрать метод «интроспекции», анализа собственных «проб и ошибок» при создании социальных фильмов.

I. От какой печки плясать?

«От какой печки плясать?» — вопрос этот стоит перед каждым, кто так или иначе сталкивается с проблемой отражения действительности на экране.

Поясню это на собственном, так сказать, «научно-популярном» примере. Только-только закончен сценарный факультет ВГИКа, честолюбивые мечты еще не уступили место трезвому взгляду на собственные возможности, крылья расправлены для парения высоко в небе, и вдруг... растерянность?! Сомнения?! Неуверенность?!..

И все это из-за сценария об опреснении морской воды, который мне предложили написать на «Киевнаучфильме»...

Казалось бы, чего проще: тема благородная (как обещают ученые, со временем гигантские опреснители морской воды будут утолять жажду больших городов), благодарная (да восславим научно-технический прогресс!)...

И вот я в Шевченко, городе, который олицетворяет победу научной мысли над бесплодием пустыни: зеленеют на улицах деревья, багровеют маки на клумбах, стоят на всех углах киоски с газированной водой, в фонтанах и бассейнах плещутся детишки — и все это благодаря мощному опреснителю, который превращает горькие воды Каспия в живительную пресную влагу. Садись и пиши во славу науки, но...

Не пишется! Что-то мешает, какое-то неясное неудовлетворение, какое-то смутное недовольство! Почему? А-а! Вот в чем причина: предстоит делать сценарий об опреснении м о р с к о й воды, а газеты сообщают о взысканиях, наложенных на директоров заводов, ученые перечисляют предприятия, работающие без очистных систем, рыбоводы подсчитывают убытки от гибели рыбы...

Но какое, собственно, мне до этого дело? Ведь это не касается моей темы. Мне только предстоит стать профессионалом (профессиональный сценарист в научном кино должен делать любую тему), а я уже ломаю голову над тем, что лежит вне рамок моего сценария.

Но чем больше я закапываюсь в материал, тем мучительнее это раздвоение; я уже знаю, что никто не снимает о загрязнении рек (идет только 1965 год), я уже знаю, что вода — бесценное богатство, которое дано нам в ограниченном количестве, я располагаю различными материалами о проблеме загрязнения рек, но все не решусь повернуть сценарий в сторону этой темы.

Ладно, когда же, как не в молодости, с головой... в воду!

Фильм начинается словами диктора: «Нам запрещали снимать этот фильм, у нас отбирали камеру», а на экране хлещут из широких труб мутные потоки и среди лужиц серой воды торчат безжизненные ветки погибших деревьев. Фраза написана не ради красного словца: на одном из приволжских заводов съемочную группу не пустили на территорию, пытались забрать аппаратуру, когда мы снимали очистные сооружения. «Преступление на реке» — так называется этот фильм, наш рассказ о сложной и противоречивой проблеме воздействия научно-технического прогресса на природу.

Для меня лично этот фильм стал двойным открытием; во-первых, драматургических возможностей научного кино, во-вторых, многослойности любого фактического материала. Судите сами, под слоем информационного решения («как хорошо, что существуют разные способы опреснения и очищения воды»), под слоем узконаучной проблемы («ученые ищут новые методы очищения стоков»), под слоем популярного рассказа о явлении («вода — чудо природы») скрыт самый глубокий и важный слой, социально-проблемный: факт загрязнения рек — результат противоречий в развитии научно-технического прогресса; таких противоречий, которые в условиях социалистического общества могут и должны быть преодолены.

А зачем, собственно, добираться до этого слоя?

Тут мы переходим из категорий чисто кинематографических к категориям философским, гражданственным. Поэтому я позволю себе привести в этой статье цитату из материалов философского симпозиума «Человек

в социалистическом и капиталистическом обществе»:

«В развитии личности как социального явления можно наметить три уровня: а) отчужденная, «раздробленная» личность, б) прогрессивная личность, в) идейная личность...»

Что же представляют собою эти уровни? Ведь мы привыкли оперировать обобщенным понятием «советский человек». Но не будем спешить с выводами и присмотримся подробно к этим определениям.

а) «Раздробленная, отчужденная личность принимает определенное участие в общественной жизни, но лишь тогда, когда это непосредственно связано с ее сегодняшним благополучием; часто ей свойственно филистерское безразличие к общественным делам, «уход в себя»...

б) Прогрессивная личность — это личность, поднявшаяся до чувства личной ответственности за прогресс общества; это социально активная личность, сознательно способствующая осуществлению назревших потребностей общества...

в) Идейная личность — это человек... видящий смысл жизни, прежде всего, в осуществлении своей человеческой сущности; это человек, которому личностность нужна, прежде всего, как средство для максимального раскрытия своей индивидуальности в борьбе за идею общественного преобразования, во имя счастья народа, человечества...»*

Конечно, существуют и другие типологии личности и ее отношения к обществу, но эта типология, несмотря на спорность использованной авторами терминологии («раздробленная, отчужденная личность» — едва ли эти определения, заимствованные из буржуазной социологии, пригодны для употребления у нас) привлекает меня тем, что личность в ней рассматривается в движении, а не в застывшем состоянии.

Теперь поразмыслим: что могло бы послужить предпосылкой движения от личности общественно пассивной к личности идейной? С чего бы мог начаться этот путь?

Часто мы говорим — «с коллектива». Безусловно, для большинства именно в коллективе начинается участие в жизни общества, но сколько еще общественно пассивных личностей в любом коллективе!

...Когда фильм «Преступление на реке» был закончен, мы показывали его на предприятиях нашего города. И очень часто после просмотра возникали стихийные обсуждения. Как взволнованно говорили люди о проблеме рек! Как они искали решения проблемы! Какая горячая заинтересованность звучала в их словах! Звучала та «ответственность за прогресс общества», которая характерна для социально активной личности в нашем обществее...

Я не утверждаю, что тот или иной фильм может оказаться причиной превращения человека в активную личность, это процесс более сложный, но, пожалуй, стоит задуматься над тем, что активность возникает в том случае, когда перед человеком поставлена социальная проблема. Когда информация в фильме дана не просто сама по себе, а в фокусе альтернативы, выбора решения. Когда зрителю предлагается не бесспорная истина, а ситуация, которая требует его размышления.

Если теперь мы с этой точки зрения посмотрим на кинопродукцию последних лет, много ли мы насчитаем таких фильмов (в любом жанре), которые бы не иллюстрировали факты и события, а включали зрителя в решение социальных проблем?

Тут нельзя не упомянуть публицистические документальные фильмы Б. Галантера и В. Лисаковича, М. Литвякова и Г. Франка, А. Леньша и И. Селецкиса, С. Зеликина и В. Гурьянова, для которых характерен социологический взгляд на общество и его проблемы. Однако картины такого рода в нашем документальном кино пока еще редки.

Бесконфликтность или ложноконфликтность в художественном кино, беспроблемность в документальном и научно-популярном — по-разному называется это явление в разных жанрах кинематографа, но суть, в общем-то, одна: нежелание или неумение авторов взглянуть на любое событие с точки зрения социальной проблемы.

* Сб. «Личность при социализме». М., «Наука», 1968, стр. 85.

Но ведь постановка социальной проблемы — важный и необходимый признак современного фильма. Я назвал бы этот признак — «принципом проблемности»...

...А теперь допустим, что «принцип проблемности» соблюден. Достаточно ли этого, чтобы «виноград» фактов превратился в «вино» искусства? (Я пока исключаю из условий эстетические категории, категории формы, меня интересует сейчас только содержание произведения...)

Продолжу свою «интроспекцию»: осталось ли у меня лично удовлетворение от фильма «Преступление на реке»?

Нет! И это несмотря на то, что в фильме удалось добраться до социального слоя, поставить важную проблему (это теперь, после Постановления ЦК КПСС о защите природы, после принятия Верховным Советом СССР Основ водного законодательства СССР (1970) многое стало ясно и определенно, а тогда, в середине шестидесятых годов, сама постановка проблемы вызывала споры и возражения).

Что же в таком случае оставляет неудовлетворенным в фильме? Режиссерское решение? Оно нередко служит предметом нареканий сценаристов. Нет, режиссер К. Лундышев снял фильм почти точно по сценарию.

Дикторский комментарий? Вроде бы текст получился достаточно публицистичным, даже «излишне категоричным» (видимо, за счет максимализма молодости).

В чем же дело?

Не хватало человека, героя...

В сценарии был герой, а точнее «антигерой» — директор предприятия, которого судили за загрязнение реки, но режиссер решил этот эпизод не документально, а методом инсценировки, и исчезла неповторимость доподлинно человеческого поведения на суде. Но думаю, что даже реальный суд не избавил бы меня от сомнений. Все-таки «антигерой» — не герой!

Правда, были еще люди, снятые в лабораториях, они что-то делали с приборами и пробирками, возможно, важное для спасения рек, но и они не были героями, а лишь иллюстрировали те или иные тезисы текста.

Вот-вот, иллюстративность! Именно она и мешала цельности фильма. Все развитие действия, повороты мысли — все было подчинено авторскому диктату. Отсюда некоторая односторонность фильма.

Значит, одного «принципа проблемности» мало (хотя возможны и фильмы чисто публицистические, где герой — автор). Необходим человек, живой, документальный, волнующийся, самодействующий. Герой, решающий или ищущий решения проблемы в интересах нашего общества. Но всякий ли герой может стать героем социального фильма?

2. Нужен ли герою «героизм»?

Почти в каждой дискуссии о кинематографе можно встретить сетования на отсутствие настоящего героя. Если судить по высказываниям участников встречи за «круглым столом» журнала «Искусство кино»*, сейчас положение с героем нашего времени начинает выправляться. В доказательство назывались такие фильмы, как «Укрощение огня», «Любить человека», «Спбирячка», «Человек на своем месте»... Вспоминались, конечно, и «Битва в пути», и «Председатель», и «Твой современник»...

Кажется, все хорошо, магистральная тема отражения современности найдена! Но давайте обратим внимание на одну деталь. Почти все удачные фильмы последних десятилетий, я включаю сюда и документальные и научно-популярные ленты «Николай Амосов», «Дни доктора Березова», «Труды и дни Терентия Мальцева», «Звездная дорога комиссара Ефремова»,— почти все, подчеркиваю, у д а в ш и е с я фильмы о наших современниках посвящены председателям колхозов, директорам заводов, главным конструкторам, главным врачам и т. д.!

Понятно, что перестройка управления, изменение функций руководства вызвали такой интерес к личности руководителя. Понятно, почему авторов перечисленных фильмов при-

* «ИК», 1973, № 7.

влекли именно такие герои — личности значительные и конфликты значительные. Но не возникает ли впечатление, что вся наша действительность строится только усилиями председателей колхозов, директоров заводов и, в крайнем случае, начальников цехов? Не появится ли ощущение, что бури, конфликты бушуют лишь в «верхних слоях атмосферы», а внизу тишь да гладь?

Да, особыми удачами в показе рядовых бойцов трудового фронта наш кинематограф похвастать не может. А с моей точки зрения, вслед за «принципом проблемности» в социальном документальном фильме должен учитываться еще особый принцип подхода к герою.

Что же это за принцип?

Характерной чертой общественной жизни нашей страны в шестидесятые годы явился бурный взлет таких наук, как социология и социальная психология. И не случайно: науки эти исследуют место человека в обществе, пристально вглядываются в проблемы, которые ставит перед нами движение общества. Лично для меня наиболее важным в этих науках явился самый подход к исследованию человека.

Возьмем любое из серьезных социологических исследований, к примеру, материалы социологов В. А. Ядова и А. Г. Здравомыслова.

Я не буду пересказывать все аспекты их исследований, в данном случае для нас, кинематографистов, интересны даже не результаты, не методы исследования (кстати, во многом совпадающие с методами документального кино), а то богатство связей, отношений и мотивов, которое обнаруживает социологическое исследование. И не в каком-то единично выбранном человеке, а в к а ж д о м!

Вот ведь над чем стоит задуматься, хотя, насколько мне помнится, еще в середине прошлого века «натуральный очерк» защищал именно такую позицию в подходе к человеку.

Социологическое исследование — это, безусловно, иной уровень проникновения в человеческую психологию, чем «натуральный очерк».

Но объединяет оба эти жанра, если можно так сказать, углубленное внимание к личности. Вот как Ядов и Здравомыслов, например, разворачивают анализ отношения к труду в зависимости от тех ценностей, на которые человек ориентируется в своей жизни: «Наивысшая удовлетворенность трудом — у людей, ориентированных на творчество, поиск. Те, кто ориентирован на общественную работу, хорошо понимают значимость труда, но... удовлетворенность трудом у этих молодых рабочих ниже среднего. Рабочие, ориентированные на образование, как правило, хорошие производственники, так же хорошо понимают значимость труда, но их удовлетворенность тоже ниже среднего. Те, кто ориентирован на семью, сходны в этих показателях с предыдущей группой.

Самая низкая оценка удовлетворенности и понимания значимости труда у тех, кто ориентирован на заработок, хотя по своим производственным показателям эти рабочие не отличаются от массы своих товарищей...»

Я привел лишь одну деталь из обширного исследования, а сколько за ней открывается и социальных и психологических проблем?! Сколько внимания к мотивам, целям, отношениям к а ж д о г о человека?! Так ли уж обыкновенен этот обыкновенный человек?

...С необходимостью показа «обыкновенных» героев при исследовании социальных проблем мне впервые пришлось столкнуться в фильме «Я + Ты = ?». Это был, так сказать, дважды экспериментальный фильм. Во-первых, сценарий основывался на экспериментах социальных психологов Ф. Горбова и М. Новикова, которые на специальном приборе — гомеостате отбирали космонавтов в экипаж по принципу групповой совместимости. Во-вторых, это был эксперимент для киногруппы: мы уехали на маленький остров Монерон около Сахалина и два месяца снимали документально жизнь пяти метеорологов, а потом повезли эту группу к ученым и предложили им определить взаимоотношения среди метео-

рологов, так, как если бы этих людей отправляли вместе в полет.

В фильме материал наших наблюдений (насколько возможно с «Конвасом» наблюдать в комнатах размером не больше 16 метров), материал наших выводов (чисто житейских и часто ошибочных) столкнулся с выводами психологов.

Итак, три парня 18—19 лет, 27-летний начальник станции и его жена — вот герои фильма. Монотонная работа: в любую погоду наблюдать за приборами и сообщать по рации в управление Гидрометеослужбы — таковы их обязанности. И еще — необходимость готовить себе еду, растапливать печи, ходить по воду.

Материал для романтического фильма о трудностях, которые отважно преодолеваются этими людьми, оторванными от Большой земли.

Но наша цель — отношения! Наша проблема: почему эти пятеро не справляются с работой, а когда их было лишь двое, метеостанция работала прекрасно? (Факт, который мы узнали еще в Южно-Сахалинске.)

И в наших обыкновенных героях открылась такая сложность, такая гамма эмоций, что диву можно даваться! Вместе с тем выявились черты, общие для всех подобных групп: отношения строились на определенной системе руководства и подчинения, конфликт возникал именно на основе этой системы (в группе ребят выделился свой лидер, который претендовал, даже не осознавая этого, на лидерство, не признавая официального руководства), произошло разделение, которое со временем переросло в драму непонимания. Но мотивы поведения каждого из участников этих событий были намного сложнее, чем просто борьба за власть. Тут столкнулись юношеский романтизм с будничностью, возвышенные стремления — с однообразием быта. Ребята, только приехавшие из училища, не смогли легко перестроить свои претензии, растерялись перед необходимостью несколько лет жить в этих условиях. Это вызвало их агрессию, объединение против начальника станции и его жены, олицетворявших для них рутину, смирение с таким образом жизни.

И несмотря на то, что начальник станции старался вести разумную политику, заинтересовать их работой, объединить вокруг общего дела, его попытки потерпели провал. Ребята его не поняли.

Метеостанция работала хуже день ото дня.

Вот какие драмы происходили в трех маленьких комнатках, где жили и работали сотрудники метеостанции, вот какие страсти бушевали под внешне романтическим пейзажем: заснеженный остров, трогательная встреча Нового года, треск морзянки, заполняющей эфир, охота за нерпами в заливе. Конечно, нам не удалось полностью увидеть и передать развитие конфликта, столкновения характеров, как это бывает в художественном фильме, но сам подход дал фильму и драматургию и глубину отношения к людям.

Здесь наметился еще один принцип социального фильма, я назвал его для себя — «принцип обыкновенности». В л ю б о м, к а ж д о м человеке можно увидеть характер, неповторимость, индивидуальность, если рассматривать его под углом зрения социальной проблемы, с точки зрения связей с окружающими его людьми,—так формулировался этот принцип.

Удалось ли это полностью в фильме «Я + Ты = ?»?

Думаю, что лишь частично. Портрет группы был создан, отдельные характеры просматривались, но еще не стали индивидуальностями, за исключением Виктора, парня, который претендовал на лидерство, сам того еще не понимая. (Это уже нам разъяснили психологи, исследовавшие группу.) Но почему выделился этот парень? Да потому, что на него легла тень конфликта, он совершил поступки, исходя из своего характера; за ним уже ощущался характер, цельный, сильный, в чем-то опасный, так как пока за желанием самоутверждения не было положительной программы.

Когда мы монтировали фильм (режиссер Игишев, оператор В. Кудря), самым трудным был финал,— ведь мы оставляли наших героев в состоянии конфликта. Это было

непривычно, это было непонятно, мы долго спорили, сомневались, мучились, бросались в разные стороны — осудить? оправдать? — но так ничего окончательно и не решили... И сейчас, просматривая фильм, я ощущаю двойственность дикторского текста финала, будто я сам растерялся перед сложностью показанной жизни, трудностью сделать окончательные выводы и... ушел в общие фразы.

Я помню свою растерянность тогда; смонтированный фильм не вмещался ни в какие рамки — он словно бы продолжался, несмотря на надпись «конец».

Случайно ли это?

Лишь позже, продолжая работу над социальной проблематикой, я понял причину собственной растерянности; вторгаясь в реальную жизнь с ее проблемами и конфликтами, нельзя забывать о том, что любое явление жизни наделено внутренними противоречиями, которые и есть суть развития, толчок к движению. И без анализа этих противоречий часто невозможно ясно увидеть явление, найти точный акцент событий, наметить п у т ь к р е ш е н и ю. Значит, принцип «проблемности», принцип «обыкновенности» еще не дают полной картины жизни?

Что же еще?

3. «Кто виноват?...»

Я стою около танцплощадки — бетонного огромного круга, обнесенного высоким забором. Редкие пары проходят мимо билетера и сразу, словно пугаясь огромности пустого пространства, жмутся к ограде изнутри. Еще светло — и будущее «население» танцплощадки пока толпится снаружи, сбивается в пары и группки, радостным гоготом приветствует знакомых, незло переругивается с враждебными группами, ждет, когда стемнеет...

Любопытно, если через сотню-две лет археологи наткнутся на такой вот бетонированный круг, засыпанный землей, остатками забора, смогут ли они определить его назначение? Или примут за взлетную площадку для ракет?

Но не будем столь скептически относиться к танцплощадке — для многих она и в самом деле становится площадкой для взлета! Часто даже вне зависимости от того, хотят они этого или нет.

Как это происходит, почему, какие причины приводят ребят сюда ежевечерне? Таков сегодня предмет моего исследования.

Проблема свободного времени молодежи!

Меня давно интересовали эти парни, со скучающим видом стоящие на углах, иногда с гитарами, иногда просто так, а порой и провожающие крепким словцом женщину или на спор сбивающие шапки с прохожих.

И вот, выбрав около танцплощадки более менее спокойную группу, подхожу к ней:

— Ребята, нужна ваша помощь.

Настороженное молчание встречает мои слова (совершенно чужой человек, отделенный пропастью в десять-пятнадцать лет, вдруг лезет в их дела).

Я продолжаю:

— Тут мы собираемся снимать фильм о свободном времени...— я без утайки рассказываю задачи фильма.

Оживление. Вопросы:

— В актеры, что ли?

— Во, здорово, Витек, а?!

— А платить будете?

Объясняю, что фильм документальный, что оплаты не будет, что им ничего специально делать не придется, просто мы хотим снимать то, что они обычно делают вечерами.

Разочарование.

— Что нашли интересного? Скучища! Шляемся! Убиваем время...

— Вот-вот, а меня как раз это убийство времени и интересует...

— Ну, ладно, пойдем с нами!

Так началась работа над этим фильмом (режиссер В. Пидпалый, оператор В. Крайник). Чтобы собрать материал для сценария, я выбрал одну группу, для съемок — другую. Когда сценарий был готов и запущен в производство, мы вечер за вечером стали проводить вместе с ребятами второй группы. Сначала они играли на камеру, но быстро привыкли и потом уже не обращали внимания на наш автобус, который, как привязанный, следовал за ними всюду: на Крещатик, по улицам микрорайона, от кафе к кафе, от танц-

площадки к кинотеатру, от кинотеатра к клубу.

Постепенно у нас возникло ощущение удручающего однообразия этих вечеров. Гигантский город с театрами и клубами, кафе и концертными залами, читальнями и парками пуст—если судить по маршрутам нашей группы. В этих маршрутах главное место занимают винные бочки, дружеские и враждебные дворы, забегаловки, улицы потемнее. Может, группа нетипичная?

Исследования ленинградских социологов — увы! — подтверждают: только 5—7 процентов подростков, выходящих вечерами на улицы города, охвачены какими-либо формами организованного досуга.

Может, у наших ребят нет никаких интересов? Может, они просто пассивны?

Приглашаем их в павильон студии на интервью. Выясняем: ребята как ребята, кто учится, кто работает и учится в вечерней школе, круг интересов сравнительно широк: и спорт, и джаз, и, конечно, песни под гитару, и любопытство к новинкам техники, желание конструировать, путешествовать и так далее...

Почему же они минуют клубы с кружками по интересам, почему равнодушно проходят мимо театров,— разве только новый фильм привлечет, да и то не очень серьезный?

Тут мы подходим к одной психологической особенности «переходного возраста» — где-то с 12—13 лет у подростка начинается резкое отчуждение от семьи, наибольший авторитет для него приобретают не слова отца (хотя бывают и исключения), а слова приятелей, товарищей. Такова уж закономерность социализации подростка, главное влияние на него оказывают сверстники, и не просто сверстники вообще, а группа ближайших товарищей. Вот почему он так рвется из дому во двор, на улицу. Вот почему родители с таким ужасом сетуют: «улица его погубит!» Не во дворе и не в улице дело — вхождение подростка в большой мир происходит в малой группе. И именно эта малая группа диктует ему свои законы и правила. Здесь он закрепляет или изменяет свои представления о добре и зле, усвоенные в семье и школе, здесь он постигает в реальности понятия верности и предательства, чести и бесчестия.

И как бы ни были различны увлечения ребят, редкий из них предпочтет личные интересы интересам группы. Только вместе — и развлечения, и фильмы, и прогулки.

А теперь взглянем с этой точки зрения на те формы досуга, которые предлагает ребятам большой город. Библиотеки? Но с ребячьей неусидчивостью, жаждой общения библиотеки пока не привлекают. Театры? Концертные залы? Для этого нужны уже сформировавшиеся духовные потребности. Клубы? Но тут в основном крутят фильмы, в лучшем случае— лекция, на которую ребят веревкой не затащишь. Кружки? Но они рассчитаны на индивидуальный интерес! А представьте себе кого-нибудь из подростков в хоре. Не каждого представишь! Спорт? Вот место приложения сил, энергии. Но выясняется, в стотысячном микрорайоне — две спортплощадки, где тренируются ребята из спортшколы. Сюда принимают не каждого, только способных к определенному виду спорта.

Парадокс? Противоречие!

Между старыми, проверенными десятилетиями формами досуга и — потребностями ребят! А может, вообще нет таких форм досуга, которые удовлетворяли бы подростков, воздействовали на формирование их интересов в группе?

Есть! По разным городам, буквально по крупицам мы собирали эти ростки новых форм досуга: спортивные дворовые клубы, дискуссионные клубы, молодежные кафе с программой и без спиртного, романтические клубы по интересам, состязания менестрелей, конкурсы молодежных джазов...

Но — увы! — не было таких клубов и кафе на маршрутах наших ребят, и рано или поздно, после блужданий по улицам, приходили они на знакомую танцплощадку.

Она заменяла все — и место знакомств, и клубы по интересам, и клубы, где можно проявить себя в состязании, она удовлетворяла жажду общения, желание самоутвержде-

ния, она позволяла проявить отвагу и дерзость, силу и энергию. И незаметно диктовала свою микромораль, свои микрозаконы!

Во время второго интервью в павильоне, когда мы уже совсем близко познакомились с нашими героями, я спросил:

— Если ты увидишь своих товарищей, которые бьют втроем одного, за кого ты вступишься: за них или за него?

И никто из наших ребят даже не задумался, когда отвечал:

— Ну, конечно, помогу своим!

А ведь всего несколько минут назад эти же ребята с искренним убеждением говорили о том, что главное в человеке для них — это честность, справедливость, доброта!

Замкнутость группы, отрыв от больших интересов, вся атмосфера танцплощадки способствовали тому, что смелость незаметно превращалась в жестокость, товарищество — в круговую поруку, уступчивость — в слепое подчинение...

И тут мы с режиссером В. Пидпалым оказались перед неожиданным поворотом фильма: если до сих пор мы логически точно выстраивали свое исследование, выясняя объективные социальные противоречия в организации досуга молодежи в городах, если до сих пор мы показывали ребят как объект, выясняя их потребности и интересы с точки зрения социальной, то сейчас перед нами встал вопрос: «Кто виноват?»

Обстоятельства? Неповоротливость людей, призванных воспитывать молодежь, организовать ее досуг? Сами ребята?

Такую же растерянность я испытывал, когда заканчивал предыдущие фильмы. Скажем, в картине «Я + Ты = ?», с одной стороны, объективная причина — психологическая несовместимость, с другой — разве не в силах люди преодолеть эту несовместимость, разве нет их доли вины в случившемся?

С одной стороны...

С другой стороны...

Что за двойственность?! Что за неоднозначность?!

А может, отвечу я, она есть и внутри данного явления жизни?

«Однажды созданные формы организации общественной жизни приобретают определенную устойчивость, но в результате научно-технического прогресса эти формы постепенно устаревают, возникают потребности в их изменении. Образуются конфликтные ситуации, требующие своего разрешения посредством совершенствования конкретных организационных форм, поиска новых»,— пишет философ Г. Л. Смирнов в социально-философской работе «Советский человек», в которой рассматривает противоречия сегодняшнего социалистического общества, исходя из марксистского тезиса о том, что противоречия есть признак движения общества, свидетельство его развития.

Каковы же эти противоречия?

«а) Противоречие поиска. При наличии общности интересов в единоборство вступают новаторство и консерватизм, творчество и догма, знание и невежество, стремление к выяснению истины путем полемики и косность, боязнь ошибиться.

б) Противоречия групповых интересов. Здесь люди вступают в конфликты, отстаивая интересы той группы, к которой они принадлежат. Группа понимается здесь в широком смысле: трудовой коллектив, ведомство, территориальное образование. Сюда же входят местничество, город и деревня, труд умственный и физический...

в) Противоречия, связанные с личными эгоистическими интересами. Основой возникновения конфликта является выдвижение на первый план своего эгоистического интереса в силу корысти, нежелания считаться с интересами других, трусости, лени, карьеризма...

г) Противоречия несостоявшихся ожиданий. Насколько шире воздействие этого вида противоречий на настроение, мышление и поведение людей, настолько же мало внимания уделяет ему теория. Между тем, в данном случае мы имеем дело с одним из тех противоречий, которое будет существовать всегда...».

Я привожу столь большую цитату, чтобы заставить задуматься тех, кто готов все рассматривать с точки зрения «положительного»

или «отрицательного», черного или белого. Именно эта позиция часто мешает увидеть жизнь в движении.

Одна из задач социального фильма — выявить эти противоречия, выделить общее направление движения, показать путь к победе положительных тенденций.

Итак, от постановки социальной проблемы к человеку, «обыкновенному» герою, от него к социальному явлению, от явления к противоречиям, скрытым в нем, и, наконец, решению проблемы в соответствии с закономерностями развития нашего общества, к выяснению ведущих тенденций — такова в общем виде схема принципов социального фильма.

Но вот я оглядываюсь на сделанные картины, которые принесли и много радости, и не меньше тревог, и чувствую, что еще чего-то недостает в этой, казалось бы, стройной схеме.

Чем больше я задумывался над причиной неудовлетворенности, тем яснее понимал, что за социологическими категориями, строгой логикой киноисследования, за поисками отношений и связей в структуре «человек — система» терялось нечто важное, свойственное только человеку, в каких бы обстоятельствах он ни оказывался,— нравственная сторона всех его поступков!

Ведь социологические категории вскрывают объективные закономерности, а авторская нравственная оценка поведения часто в чем-то неизбежно индивидуальна.

Возможно ли объединение в социальном фильме столь разных категорий?

Этот вопрос встал передо мной вплотную при работе над сценарием фильма о взаимоотношениях в научном коллективе.

4. Анатомия конфликта или уравнение с тремя неизвестными

Зыбкий, неопределенный, постоянно меняющийся мир человеческих отношений! Он и привлекает своей неповторимостью, и пугает своей загадочностью: неожиданные всплески эмоций, непредсказуемые поступки, непонятные мотивы поведения, невидимые столкновения симпатий и антипатий. Возможны ли здесь какие-либо закономерности? В чем они проявляются? Какие силы обеспечивают равновесие коллектива, а какие вызывают взрыв, потрясение?

Сплошные вопросительные знаки — и не только для научного кино, но и для социальной психологии.

Но тем заманчивей поискать ответы, тем интересней попробовать на этом материале найденные принципы...

Итак, проблема...

Уже к началу шестидесятых годов все патентные бюро мира отмечают, что большинство (свыше восьмидесяти процентов) научных открытий сделано к о л л е к т и в а м и ученых, сравните, всего лишь десять лет назад эта цифра не поднималась и до пятидесяти процентов. Налицо прелюбопытнейший процесс «коллективизации» научного творчества, вызванный развитием научно-технической революции. С этим связано много проблем: и кооперация ученых разных отраслей, и обилие информации, и усложнение аппаратуры для исследований. Но есть одна проблема, которая определяется только социальной психологией: если раньше эффективность науки зависела в основном от таланта, воли, разума ученого, то сейчас, в условиях коллектива, должен появиться какой-то новый фактор эффективности научного творчества.

В самой постановке проблемы скрыто противоречие, которое дает возможность драматургических столкновений; с одной стороны, любой творческий процесс индивидуален, с другой — необходимость подчинения личности общим задачам коллектива, жесткое планирование тематики, очередность загрузки оборудования и так далее...

Герой фильма — коллектив отдела одного из институтов Украины. Назовем его условно — отдел Икс. Фабулу сценария подсказала сама жизнь: некоторое время назад из этого отдела ушел сотрудник. В его заявлении, как обычно, написано: «по собственному желанию». Я хочу выяснить, чем вызван этот уход — субъективными причинами (неудовлетворенность тематикой, перспектива лучшего места, особенности характера) или объек-

тивными (не вписался в «систему ролей», не сработался с руководителем, вошел в конфликт с ценностями коллектива)?

Уравнение с тремя неизвестными:

X — неизвестны отношения в коллективе;

У — неизвестен характер сотрудника;

Z — неизвестны причины ухода.

Методы: наблюдения открытой камерой (ибо скрыть ее просто негде, весь отдел занимает три небольших комнаты), применение анкет для выяснения различных социальных структур коллектива.

В процессе исследования оба метода заводят в тупик: наблюдения камерой позволяют понять, чем занимаются сотрудники отдела, позволяют увидеть официальную иерархию (кто есть кто), позволяют во время семинаров частично уловить систему ролей («экспериментатор», «генератор идей», «теоретик»), позволяют показать непринужденную атмосферу «паноптикумов»— дружеских вечеров, но не дают ответа на вопрос, почему же ушел сотрудник Игрек.

Анкеты дополняют картину ролей, показывают отношения, симпатии в коллективе, но еще больше запутывают исследование. Перед нами почти идеальный коллектив: мягкий, интеллигентный руководитель, товарищеские отношения между сотрудниками, полное отсутствие противоречий, интриг... Что еще надо? Будь у меня иной профиль работы, сам бы с удовольствием пошел в такой коллектив!

Остается сделать вывод: причины ухода действительно субъективны, связаны лишь с намерениями и характером этого Игрека! Но... каждый раз, когда я завожу разговоры об этом сотруднике Игреке, я чувствую какую-то настороженность, неопределенность в ответах. Почему? Ведь такая, казалось бы, простая ситуация: из хорошего, дружного коллектива ушел недовольный чем-то сотрудник!

Что ж, будем считать, это его личное дело...

Итак, уравнение решено.

И вдруг, в одной из бесед, когда микрофон был выключен, на мой очередной недоуменный вопрос об Игреке, я слышу такое:

— Какое там «собственное желание»? Вытолкнули мы его из отдела, вот так, мягонько, под ручку, приговаривая ласковые слова, и выставили за дверь!

...С шумом и грохотом рушится схема сценария, обломки конструкции разлетаются во все стороны, разбита на мелкие осколки так хорошо выстроенная гипотеза о безупречном коллективе. Но я еще пытаюсь собрать последние надежды и спрашиваю осторожно:

— Видимо, этот Игрек чем-то был плох, творчески или нравственно не удовлетворял требованиям коллектива?

Ответ еще более жесток:

— Что вы, это же талантливый парень! Масса идей, такой заряд энергии, что позавидуешь! Ну, а нравственно — в пределах нормы: все мы люди, все мы человеки, так что тут придраться можно к любому...

Итак, по-прежнему уравнение с тремя неизвестными? Икс, Игрек, Зет — все осталось неразгаданным. Передо мной теперешний срез коллектива, а что случилось тогда — загадка. Ясно одно — произошел конфликт, в результате которого Игреку было предложено уйти из отдела.

Конфликт? Конфликт...

Почему он произошел? Как его вынести на экран?

В социометрии Морено есть такой метод — психодрама. Группа людей при участии психолога разыгрывает острую ситуацию, которая случилась с одним из этих людей. Постепенно люди втягиваются в эту своеобразную полугру (те, кого она волнует), и происходит разрядка нервного напряжения, не только у того, для кого эта ситуация служила источником душевной травмы, но и у остальных участников психодрамы. Кстати, и Гамлет, когда он показывает королеве и королю сцену убийства отца, не зная этого, прибегает к методу психодрамы. А не попробовать ли этот метод для выяснения ситуации, которая произошла тогда в отделе?

Я советуюсь с сотрудниками отдела, обрисовывая им в общих чертах свой замысел. Согласие получено (забегая вперед, скажу, что для каждого из них тот конфликт был причиной и сомнений и душевного беспокойства, поэтому они и согласились на это испытание).

Я хочу его провести так: перед собранными в павильоне сотрудниками отдела актеры разыгрывают несколько конфликтных ситуаций, и после каждой мы устраиваем небольшое обсуждение.

Что за ситуации?

В исследовании ленинградского социолога И. И. Леймана было проанализировано 120 конфликтных ситуаций в научных коллективах. Данные были сведены в таблицу. Приведу лишь одну группу конфликтов, касающихся отношений руководства и подчинения: а) грубость и администрирование руководителя — 14,1 процента; б) порочащие и нетактичные высказывания руководителя о подчиненных — 7,5; в) присвоение руководителем результатов чужого труда (неупоминание лиц, выполнявших работу, или постановка подписи к работе, в создании которой он не участвовал) — 10 процентов; г) научные разногласия с руководителем коллектива — 5 процентов.

Из этой группы я выбрал третий пункт и разыграл его в диалоге «Руководитель — Подчиненный». Какова цель этого теста? Если в коллективе нет почвы для подобных ситуаций, то обсуждение будет проходить спокойно, ровно, на уровне абстрактных общих фраз и пожеланий... Это даст нам и характеристику коллектива, и характеристику каждого сотрудника (конечно, нужно сделать поправку на степень искренности, но я уверен, что при открытых интервью действует закон социального контроля группы, который не позволяет резко отступать от истины, когда идет коллективное обсуждение).

Этот первый тест и его обсуждение, возможно, подтвердят мое предположение: конфликт нетипичен для этого коллектива, и не в нем причина ухода Игрека.

Из второй и третьей группы конфликтов, приведенных у И. И. Леймана, я выбираю для теста ситуацию, в которой сталкиваются личностные ориентации ученых, конфликт типа «идеалист — карьерист». И снова, продемонстрировав сотрудникам отдела достаточно неопределенную ситуацию, мы спрашиваем: кто прав в этом споре?

Тест позволяет нам выявить нравственные позиции сотрудников, конечно, в общем, идеальном виде, но показывающие весь диапазон ориентаций в этом коллективе. По обсуждению можно судить, что и эта ситуация не была причиной конфликта, закончившегося уходом сотрудника Игрек.

А теперь последний тест — его нет в перечне конфликтов, но по некоторым разговорам, намекам, умолчаниям я могу предположить, что сцена, которую я предложу сотрудникам отдела, должна их взволновать. В этой сцене показана такая ситуация: один из сотрудников обвиняет коллектив в застое, пассивности, нежелании воспринимать новые идеи...

Я намеренно обостряю ситуацию в этой сцене, показывая, как вслед за этим обвинением сотрудники приходят к решению избавиться от возмутителя спокойствия.

Реакция? Какова будет реакция на этот тест? По сути дела, сейчас решается судьба фильма...

...Молчание.

То, что актеры разыграли в павильоне, и похоже и не похоже на действительную ситуацию, поэтому можно ограничиться общими фразами или... откровенно высказать то, что было причиной внутренних сомнений каждого. В первых двух обсуждениях сотрудники отдела высказали немало правильных важных истин о взаимоотношениях в коллективе, но эти истины не касались их близко, не затрагивали реальную ситуацию, можно было порассуждать, а тут выбор более серьезный...

Я не знаю, как развернется это обсуждение. (Пока это только сценарий, поэтому я и называю конкретный коллектив условно — Икс.) Но в одном я абсолютно уверен: независимо от характера ответов это обсуждение подводит фильм к необходимости постановки нравственной проблемы: насколько ответствен каждый сотрудник за свое решение в этот трудный для коллектива момент?

Ведь, по сути дела, и сейчас в павильоне повторяется, хоть и в ином аспекте, ситуация выбора: откровенность или умолчание, скрытие конфликта?

В исследовании новосибирского социолога

А. И. Щербакова на вопрос: «Можно ли полностью избежать конфликтов в научном коллективе?»—59,4 процента опрошенных считают, что это невозможно, а другие (40,6 процента) допускают, что конфликты можно преодолеть путем открытого обсуждения. Я на стороне этих «40 процентов» и поэтому предлагаю, хоть и с запозданием, но обсудить открыто историю, случившуюся в отделе.

...«Ну хорошо,— скажет зритель,— они обсудят эту историю, придут к выводу, что были, к примеру, неправы, ну и что?»

Тут-то вся загвоздка, тут-то и поворот фильма: мы выясняем главное — причину конфликта, позиции коллектива Икс и сотрудника Игрек. А причина в том, что славный, дружный коллектив достиг пика своего развития, замер на месте, превыше всего поставил незыблемость «системы ролей», неизменность отношений, а цель самого существования коллектива — разрешение научной проблемы, необходимой нашему обществу,— эта цель незаметно исчезла, затерялась. Что же осталось? Благодушие, взаимное успокоение, хорошие отношения!

А когда один из сотрудников возмутился, назвал вещи своими именами, назвал это «повторением давно пройденного», то вместо открытого обсуждения конфликт укрыли молчанием, укутали вроде бы добрыми намерениями «сохранить коллектив» и удалили того, кто требовал перемен.

Вот теперь уравнение решено!

Ясна позиция коллектива, ясна позиция сотрудника Игрека, ясна причина заявления «по собственному желанию», но...

О, эти вечные «но», возникающие в каждом социальном фильме! Это вечное авторское раздвоение: с одной стороны, объективная закономерность развития коллектива (трудно решиться вот так, с ходу менять установившиеся внутренние структуры), с другой стороны, субъективное мнение индивида, видящего дальше других, чувствующего острее застой, остановку, жаждущего выхода творческой энергии.

Здесь трудно ограничиться констатацией факта. Рассмотренная ситуация требует нравственной оценки. «Принцип нравственности»! Измерение поступков героев с точки зрения нравственных критериев нашего общества.

Я снова оглядываюсь на прежние фильмы — не в том ли их слабость, что все развитие в них требовало нравственных выводов, нравственной позиции автора по отношению к героям — и к тому директору завода, который отравлял воду, и к тем ребятам на метеостанции, которые не увидели выхода из конфликта с начальником, и к тем подросткам, которые бездумно убивали свое свободное время, отказавшись от поиска цели в жизни?

То есть социальный фильм только тогда становится понятным, нужным каждому зрителю, если тот улавливает в фильме не только острую социальную проблему, но и нравственный конфликт, не только столкновение «личность — микросоциальная структура», но и столкновение нравственных позиций.

А что такое нравственная позиция? Вечное добро и зло, справедливость и несправедливость, добродетель и подлость? Пресловутые десять заповедей? Стоит ли к этому сводить фильмы, говорящие о проблемах сегодняшнего дня?

Обратимся за помощью к словарю: «Нравственность — одна из форм общественного сознания и соответствующие ей отношения: взгляды, принципы, утверждающие как общественную норму тот или иной тип поведения людей и отношения их друг к другу»...

Нравственность социальна: над слоем безусловных принципов морали, порожденных не Библией, а законами взаимоотношений в любой человеческой группе (отсюда вечность некоторых моральных понятий) — над этим слоем всегда нарастает слой, свойственный только определенной общественной формации, который тесно связан с идеологией этой формации, с особенностями ее развития, формами собственности. И когда мы исследуем любую социальную структуру, вскрываем социальную проблему, мы неминуемо, неизбежно сталкиваемся с этим слоем, мы должны в нем искать оценку поведения героев в конкретных социальных обстоятельствах. Иначе

наши герои будут винтиками в механизме, который неизменяем и незыблем, а не личностями, не участниками социальных процессов, на каком бы уровне они ни происходили — от малой группы до гигантских производственных коллективов. Роль автора здесь в том, чтобы оценить поведение героев с точки зрения нравственности нашего общества, с точки зрения коммунистической морали.

На стыке социального и личного в нашем обществе находится важнейший нравственный критерий: гражданская ответственность!

Она проявляется не только в выполнении своих профессиональных обязанностей, но прежде всего в отношении к тому, что происходит вокруг. Мы привыкли к словам «не проходите мимо», они стали ассоциироваться с чем-то внешним, случайным, чуть не с выходками хулиганов, которых нужно вовремя приструнить — а ведь это понятие гораздо шире и глубже; оно касается отношения человека к среде, в которой он находится! И поведение человека в этой среде может быть нравственным или безнравственным — вот что такое «принцип нравственности» в социальном фильме...

А теперь вернемся к конфликту в отделе Икс. Я не хотел бы ставить все точки, вешать ярлыки, делить правоту на неравные доли между сотрудниками, я хочу только подчеркнуть: в научном творчестве вместе с прежними факторами — талант, ум, воля — все большее значение приобретают и такие качества ученого, как гражданское мужество, социальная активность, понимание личной ответственности за судьбу своего коллектива, ибо эти качества в условиях коллективного творчества способствуют совершенствованию общественных связей, препятствуют возникновению застоя, рутины, консерватизма.

Кто же был прав в конфликте?

Пусть на этот вопрос ответит сам зритель, которому мы подсказали критерии нравственного подхода к событиям, происшедшим в отделе Икс. Я надеюсь, что в процессе обсуждения последнего теста и сами сотрудники сумеют оценить нравственную сторону этой истории.

...«Принцип нравственности» встает за любым социальным конфликтом — необходимо только добраться до этого слоя человеческих отношений. Но, послушайте, возразят мне, какой же это принцип социального фильма, если вся литература, драматургия, эпос с первых же наивных легенд строились на этом принципе?! Это суть, это основа любого художественного произведения!

Но мои размышления посвящены особенностям драматургии социального фильма в таких молодых по сравнению с историей искусства жанрах, как документальное и научно-популярное кино, поэтому я и решился выделить особо «принцип нравственности». Кстати, в последние годы во многих фильмах, как документальных, так и научно-популярных, все четче прослеживается линия нравственных поисков авторов. Не случайно на фоне обычной продукции «Киевнаучфильма» выделились такие фильмы, как «Добрый и злой» (сценарий М. Рубинштейна, режиссер Ф. Соболев) «Я и другие» (сценарий Ю. Аликова, режиссер Ф. Соболев).

Не в этом ли поиске нравственных критериев за социальными явлениями — одна из причин успеха фильмов Г. Франка «Без легенд» и «След души»?

Стремление найти в любом социальном явлении нравственное содержание возникает, видимо, не только как результат воли того или иного автора — за этим закономерный этап развития документального и научно-популярного кино, его стремления сыграть свою роль в решении задач времени!

●

Итак, принципы, которые лежат в основе социального фильма, ясны. Но остается главный вопрос: какова роль социального фильма в жизни нашего общества?

Попробую ответить. Ученые, исследующие социальную психологию, не раз подчеркивали, что при сложных социальных процессах (каким и является научно-техническая революция) появляется разрыв между формами

движения общества и осмыслением личностью своего места в этом движении. Речь идет о психологических барьерах, стереотипах мышления, застывших представлениях, которые часто обрывают обратную связь «общество—личность», наносят ощутимый ущерб воспитанию личности в духе коммунистических идеалов, сковывают творческую инициативу, в то время как закономерности социализма несут в себе все возможности для преодоления этих противоречий развития. И дело в том, чтобы эти возможности были воплощены в жизнь. Именно на этом участке воспитания особенно важна роль социального фильма.

Такой фильм может помочь человеку стать активным участником событий современности, совместить свои цели с целями общества, осмыслить сложные процессы общественной жизни и найти свое место в этих процессах, в поступательном движении нашего общества. Разве не в силах сегодня документальное и научно-популярное кино справиться с этими задачами?

Разве не в силах сегодня документальное и научно-популярное кино ставить более глубоко вопросы о месте человека в обществе, помогать зрителю осмысливать сложные процессы общественной жизни, осмысливать содержание его собственной жизни, ее нравственные цели и идеалы?..

Отражение действительности есть процесс диалектический, в нем существуют свои слои, свое ядро, которые подчас теряются среди «шелухи» привычных представлений и банальных истин. Эта особенность отражения открывает перед автором соблазнительную возможность называть явление без его анализа, показывать факт без исследования, размышлять о привычном без открытия. Каждому из нас жизнь предоставляла такую возможность, и (что уж там кривить душой) не часто мы решаемся переступить границу общеизвестного, по-новому взглянуть на окружающее.

Это трудно.

Это очень трудно, а подчас и мучительно, это чревато и внутренними сомнениями и творческими тревогами.

Но сегодняшний уровень нашего общества, процессы, вызванные его динамическим развитием, требуют от нас иного, более пристального взгляда на действительность, более глубокого исследования социальных проблем, более серьезного осмысления фактов и событий жизни. И я уверен, что социальный фильм может стать еще одной ступенью в познании и утверждении ленинских идей, в формировании человека коммунистического общества.

Киев

К. Долгов

Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф

Как показывает опыт теоретических исследований, наиболее плодотворным оказывается такой критический анализ, который ведется на основе ленинской теории отражения, обладающей несомненным преимуществом перед всеми существовавшими ранее и существующими ныне концепциями, поскольку она позволяет вскрыть внутренние закономерности современного буржуазного философско-эстетического сознания и одновременно избежать иллюстративности, механицизма и вульгаризации. Подобная вульгаризация неизбежно сопутствует различным попыткам слишком прямолинейного выведения художественного творчества из философско-теоретических оснований. Осознание особенностей художественного творчества на широкой философской основе правомерно и необходимо, но допустимо лишь при сложном опосредовании через философскую эстетику, взятую во всей многосложности генезиса ее специфических проблем и опирающуюся на все богатство художественной практики, то есть учитывающую специфику искусства, специфику отношения субъект — объект в искусстве, эмоциональный, образный строй, структуру художественного отражения действительности, специфику художественного познания.

И здесь, видимо, дело не в том, как полагают некоторые теоретики, что для практики искусства гносеологическая теория якобы не играет особой роли (заметим, кстати, что философская ориентация художника всегда явно или имплицитно присутствует в его творениях). Искусство, понятое и истолкованное с позиций ленинской теории отражения, дает возможность сокрушительной критики буржуазных философско-эстетических направлений именно потому, что вооружает нашу эстетику подлинно научной концепцией искусства и художественного творчества вообще.

Дело в том, что процесс перехода буржуазного сознания на художественно-эстетические позиции коснулся не столько внешней формы (изложение философских идей в произведениях литературы и искусства), сколько самой сущности взаимоотношения философии и искусства: философия стала претендовать на преодоление границ строгой научности, на структуру мышления, подобную мышлению художественному. Если в классической философии прошлых веков эстетика и искусство являлись компонентом системы — независимо от того, каково было при этом их место, внутри или наверху иерархической лестницы человеческой деятельности,— то, например, в феноменологии и экзистенциализме получил завершение процесс постепенного внедрения искусства в гносеологию, метафизику, эстетику, который в неявной форме прослеживается у предшественников современной буржуазной философии, где находит самое разное выражение*.

Как бы там ни было, ряд направлений современной буржуазной философии, которым претит иррационализм и мистика, осознают

* Например, интуитивно-герменевтическая традиция методологических исследований Дильтея.

свою миссию как ликвидацию обрыва или разрыва, происшедшего в буржуазной философии со времен Канта, и через возврат к великому философу надеются обрести уверенность в непогрешимой истинности собственного пути и даже дать логическое обоснование всей современной науке. Онтологический статус искусства абсолютизируется, обретает несвойственную ему функцию онтологической «матрицы истины», матрицы, порождающей различные онтологические конструкции, предназначенные для заполнения вакуума, образовавшегося в результате величайшего разрыва в эволюции традиционного философского знания. Искусство принимается как последнее основание истины, разъясняющее истоки, суть и телеологию человеческой деятельности.

И пока множились и уточнялись характеристики искусства (процесс, получивший особое значение в последние десятилетия), которыми оно наделялось в буржуазной философии, проступал скрытый дотоле генезис этого апофеоза искусства в буржуазном философском сознании.

Чтобы выявить глубину и широту имманентного преображения буржуазного философского сознания, мы обратимся к исторической судьбе проблемы смысла человеческой жизни, к ее скитаниям в лоне мыслительных конструкций, особенно интенсивно воздвигавшихся в переломные для этого сознания моменты — в периоды социально-экономических кризисов капиталистического общества, переросших в конце концов во всеобщий кризис капиталистической общественно-экономической формации.

Для целей нашего анализа мы возьмем феноменологию и экзистенциализм*, которые особенно наглядно демонстрируют перипетии и антиномии кризисного состояния современного буржуазного философско-эстетического сознания и довольно четко выявляют свое родство с традиционными идеалистическими (и даже мистическими) концепциями, обнаруживают, рельефно оттеняя, разрыв с традиционным и современным рационализмом*.

Кроме того, эстетика феноменологии и экзистенциализма значимы не только в пределах современной буржуазной эстетики. Особое место и необычная функция эстетических концепций в обоих философских направлениях явились одним из симптомов общефилософского кризиса буржуазного сознания.

Поэтому критический анализ феноменологической и экзистенциалистской эстетики вводит нас в эпицентр кризисной ситуации буржуазной философии XX века.

Острое ощущение кризиса, разрыва с научно-философскими рационалистическими традициями — это то общее, что роднит основные направления современной буржуазной философии и эстетики.

Правда, место и суть «разрыва» понимаются и осознаются по-разному неокантианцами, неогегельянцами и т. д.

---

* Одним из первых философов, рассматривавших соотношение феноменологии и экзистенциализма, был реакционный русский религиозный философ Л. Шестов, показавший близость Киркегора и Гуссерля и считавший экзистенциализм «критикой феноменологии». Одна из последних работ на эту тему: S. Sarnowski. Fenomenologia i egzystencjalizm. Fenomenologia Romana Ingardena. Warszawa, 1972, str. 454 — 482.

Однако эти работы брали в основном чисто философский аспект, между тем как нас интересует имманентная трансформация этих школ в художественно-эстетические концепции.

* В последние годы вышло немало интересных работ, посвященных критическому анализу современной буржуазной философии, в особенности, отдельным ее представителям и направлениям. Но хотелось бы выделить книгу Георга Лукача «Разрушение разума» (Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Shelling zu Hitler, Berlin, 1955), вышедшую в период расцвета или акмэ экзистенциализма и содержавшую интересную критику генезиса иррационализма от Шеллинга до Гитлера. В этой работе Лукачу удалось дать основательный анализ иррационалистических концепций Шеллинга, Шопенгауэра, Киркегора, Ницше, Дильтея, Зиммеля, Шелера, Хайдеггера, Ясперса, Клагеса и многих других представителей буржуазной философии, социологической и эстетической мысли и вскрыть внутренние тенденции и закономерности буржуазного сознания империалистической эпохи. Интересной и методологически плодотворной, на наш взгляд, для понимания генезиса классического и современного буржуазного сознания представляется также работа М. К. Мамардашвили, Э. Ю. Соловьева, В. С. Швырева «Классическая и современная буржуазная философия» («Опыт эпистемологического сопоставления»), статья первая — «Вопросы философии», 1970, № 12; статья вторая — «Вопросы философии», 1971, № 4.

В связи с этим критическое исследование философско-эстетического сознания феноменологии и экзистенциализма важно потому, что доминирующее положение философско-эстетической проблематики находит объяснение в имманентной тенденции развития обоих направлений, которая сблизила их настолько, что порою трудно определить, имеем ли мы дело с феноменологическим экзистенциализмом или экзистенциалистской феноменологией.

Киркегор, резко выступивший не только против материализма и диалектики, но даже и против объективно-идеалистической диалектики и рационализма, пытается обосновать значимость субъекта и субъективности в философии при помощи искусства и эстетики, а точнее, при помощи художественно-экзистенциального переживания субъектом всего многообразия его чувственно-духовных отношений с объектом. Хайдеггер, мрачно пророчествующий о глубочайшем кризисе, декадансе буржуазной культуры, но втайне радующийся представившейся возможности, пытается сконструировать из обломков метафизических и онтологических систем новую метафизику, якобы способную привести человека к бытию.

Феноменология и экзистенциализм, нерасторжимая общность которых выявилась не сразу, тоже начали с заявки на преодоление кризиса в философии и поисков оборванного звена. И хотя Гуссерль, почитавший своей задачей вернуть философии гуманистический смысл и измерение, избавить ее от позитивистского наваждения и плоского системостроительства, наметил в истории философии мощную линию с хорошо осознанной «волей к строгой науке», которой, по его мнению, наследует феноменология, а экзистенциализм выступил с анафемой научной философии, — в движении обоих направлений был достигнут однозначный результат: окончательное крушение буржуазной научной философии.

Радикальная переориентировка на ненаучное сознание, вначале мнившаяся как восстановление в правах обыденного сознания, в дальнейшей эволюции Гуссерля и в сложных перипетиях «гуссерлианы» раскрылась в своем подлинном качестве как ориентация философии на художественное сознание. Эстетика уже не выступает как часть философской системы и не демонстрирует общефилософских принципов, а скорее, напротив, будучи одной из самых социальных и динамичных форм сознания и заимствуя у искусства модели и принципы обработки материала и его интеллектуального конструирования, становится самой фундаментальной сферой приложения буржуазной рефлексии, буржуазного сознания вообще. Все это положило конец попыткам ориентации на науку, положило предел рациональному направлению в буржуазной философии. Причем откровенно реставрационному характеру этого процесса соответствует и вполне традиционный статус эстетики, являющейся прикладной дисциплиной, сферой применения общих принципов онтологии, логики, этики. И если уж стоит вопрос о включении феноменологии и экзистенциализма в какую-либо традицию теоретической мысли, то, вопреки самоощущению адептов, мы можем отнести их к традиции идеалистической эстетики, активно противостоящей линии материализма.

И все-таки объединение в исследовании феноменологии и экзистенциализма могло бы показаться неожиданным и даже контрастирующим с заверениями феноменологов и их главы, Гуссерля, если бы полувековое развитие феноменологии и экзистенциализма не доказало, что внушительные феноменологические штудии и нарочито «нетрадиционные» опусы экзистенциалистов на деле осуществляют общий методологический принцип и реализуют единое содержание, заданное Эдмундом Гуссерлем, пожалуй, самым влиятельным и высокочтимым авторитетом буржуазной философии XX века.

В исторической перспективе становится даже очевидным, что экзистенциализм — не испорченная феноменология, не искажение, а саморазоблачение феноменологии, неопровержимое следствие основополагающих посылок «гуссерлианы», которая раскрыва-

лась не только в посмертных публикациях трудов Гуссерля, но и в совокупной деятельности его учеников и последователей, реализующих методологический завет «назад к предметам» применительно ко всем формам общественного сознания: науке, политике, искусству, морали, праву, религии, к самым разным историко-культурным явлениям.

Кризис капиталистического общества и его философско-эстетического сознания довольно явственно демонстрирует и современный кинематограф: фильмы Бергмана, Антониони, Феллини, Бунюэля, Рене и других достаточно глубоко раскрывают параметры этого кризиса, носящего универсальный, всеобщий характер.

Не случайно многие критики отмечают тесную связь современного кинематографа с буржуазной философией и эстетикой. Например, итальянский критик Гвидо Олдрини заметил, что даже в самых идиллических картинах И. Бергмана всегда ощущается приближение грозного и опустошительного кризиса. По его мнению, И. Бергман, подобно всей шведской буржуазной культуре, перенял лишь христианско-буржуазный аспект падения гегельянства, обусловивший решительный разрыв с материализмом и диалектикой. Он справедливо подчеркивает, что творчество Бергмана, как и французская критика, положившая начало его международному признанию, восходят к одному и тому же источнику — к «консервативному иррационализму Киркегора»*. Аристарко полагает, что Бергман лишь один из многих художников, выступающих против разума и рационализма.

Действительно, отказ от материализма и диалектики, от разума и объективности, от конкретно-исторического подхода к человеку и обществу, резкий поворот к иррационализму, индивидуализму и субъективизму, к религиозной мистике и мифотворчеству — вот то общее, что роднит буржуазное философско-эстетическое сознание и буржуазный кинематограф, представляющий одну из его органических составных частей или сфер.

Интересно отметить одну аналогию между философско-эстетическим сознанием и кинематографом.

После второй мировой войны наметился особый интерес буржуазной философии к искусству. Дело в том, что многие буржуазные философские, социологические и этические теории дискредитировали себя настолько, что обращение к ним стало непристойным и бессмысленным: они не давали ответа ни на один вопрос, поставленный жизнью. Попытки же следовать «рецептам», выданным представителями психоанализа, экзистенциализма или какого-то другого «изма» приводили к новым ошибкам и заблуждениям. Так было во время второй мировой войны, когда экзистенциалистская философия не смогла дать людям никаких идей, которые могли бы противостоять нашествию фашизма и фашистской человеконенавистнической идеологии, так случилось и со структурализмом, за которым вначале было пошла молодежь, пока майские события 1968 года во Франции и других капиталистических странах не показали мировоззренческую, идейную несостоятельность структурализма, что обусловило закат его славы, ознаменовало его социально-политическое поражение.

Нечто подобное наблюдается в современном буржуазном кинематографе. С этой точки зрения характерны даже те острые дискуссии, которые велись на Западе вокруг вопроса о том, на основе чего должно создаваться кинематографическое произведение: на основе литературы или на своей собственной. Большинство ведущих буржуазных кинорежиссеров (Бергман, Феллини, Рене, Годар и другие) высказались против того, чтобы делать фильмы по книгам, в пользу собственно кинематографического сценария.

Бергман, например, считает литературную основу совершенно неприемлемой для фильма: «...Мы должны избегать делать фильмы

* См. об этом интересную статью Йорна Доннера: «Лицо Дьявола» в книге: «Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью». М., «Искусство», 1969, стр. 42—43 (дальнейшие ссылки на это издание — «Ингмар Бергман» с указанием страницы).

по книгам. Иррациональная составляющая литературного произведения часто непереводима в визуальные категории, и в свою очередь она разрушает специфическое иррациональное измерение кинематографа»*.

Можно было бы сказать, вслед за многими критиками, что дело не в том, на какой основе делается фильм, главное — чтобы он был хорошим. Но ведь спор идет как раз о том, как сделать хороший фильм.

На наш взгляд, суть этого спора осталась «за кадром», потому что альтернатива литературной или собственно кинематографической основы фильма, выдвинутая рядом режиссеров и критиков, не была поставлена в связь с коренными вопросами киноискусства, в частности с вопросом о том, будет ли кино развиваться в русле традиционной буржуазной философии, социологии и литературы, или же оно найдет в себе силы подняться над этой архаикой и рутиной и послужить на благо человеку, вывести его из затянувшегося тяжелейшего социально-исторического кризиса, указать ему пути дальнейшего совершенствования и развития. Новейший буржуазный кинематограф спешит порвать свои связи с тем, что опосредовано «идеологией», и обратиться непосредственно к человеку, к его субъективности, к его сознанию, чтобы через анализ субъективного сознания «найти реальность», а уж потом посредством включения этой реальности в человеческую жизнь помочь человеку найти трансцендентный смысл своего собственного существования.

Проблема субъективности в буржуазном кинематографе проявляется довольно многопланово и сложно. Как правило, кинорежиссеры редко признают примат действительности и, напротив, подчеркивают примат над нею собственной субъективности. Бергман, например, считает причиной своих занятий киноискусством любопытство — «безграничное, никогда не утихающее, постоянно обновляющееся, нестерпимое любопытство». Фильм — это средство самовыражения и самоудовлетворения: «Это, и только это, м о я правда»*. Да и вообще художник если и имеет отношение к другим людям, то к таким же одиноким, как и он сам. «Быть художником ради самого себя не всегда приятно. Но в этом есть одно великолепное преимущество: общность художника со всеми, кто существует ради самого себя. Вместе получается, очевидно, довольно большое братство, существующее, таким образом, в эгоистическом обществе на теплой, грязной земле, под холодным и пустым небом»**.

Продолжая линию буржуазной культуры, наиболее четко обозначенную Киркегором, Бергман, как и многие философы после Канта, занят преимущественно поиском утраченного смысла человеческой жизни. Его «богоискательство» и есть поиск этого утраченного смысла. Бог для него не просто образ, подсказанный ему воспитанием и духовной культурой, а, пожалуй, единственно возможный для буржуазного философско-эстетического сознания со времен Канта путь к обретению утраченного смысла бытия.

Правда, Кант стремился найти этот смысл через телеологию и посредством ее, хотя самые важные ориентиры даются им в теологии или в его учении (преимущественно негативном) о бытии бога. Однако и он тоже смысл человеческой жизни вывел из-под эгиды разума в сферу сверхчувственного, поскольку рациональному постижению этот смысл якобы недоступен.

Что касается современного буржуазного кинематографа, то самые умные и проницательные его представители пытаются с позиций иррационализма решить проблему смысла человеческой жизни как проблему чисто интеллектуальную***.

Это двойная аберрация по отношению к тому, что было намечено Кантом. И если уж

---

* «Ингмар Бергман», стр. 246.

* «Ингмар Бергман», стр. 253.
** Там же.
*** На вопрос о роли религии в его мировоззрении Бергман ответил так: «Мне кажется, что религиозные проблемы всегда живы. Я никогда не переставал ими заниматься: это продолжается беспрерывно. Но это происходит на интеллектуальном уровне, а не на эмоциональном.... Религиозная проблема для меня — интеллектуальная проблема: отношение моего ума к моей интуиции» («Ингмар Бергман», стр. 249).

такой гениальный мыслитель потерпел крушение в своих попытках обрести смысл человеческого существования, то участь тех, кто пошел путем иррационализма и теологии, отбросив объективную реальность и телеологические установки (не говоря уже о полном отказе от диалектики и материализма), еще более мрачна и чревата отчаянием. Они не верят в искусство (искусство живет своей собственной бесплодной жизнью, порождая само себя и вырождаясь, в лучшем случае, представляя собой игру), не верят в себя, не верят в человека. «В наше время,— пишет Бергман,— личность стала высочайшей формой и величайшим проклятием художественного творчества. Мельчайшая царапина, малейшая боль, причиненная личности, рассматривается под микроскопом, словно это категория извечной важности. Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти святыми. Так в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что мы душим друг друга насмерть. Индивидуалисты смотрят пристально один другому в глаза и все же отрицают существование друг друга. Мы блуждаем по кругу, настолько ограниченному нашими собственными заботами, что больше не можем отличить правды от фальши, гангстерских прихотей от чистейших идеалов»*.

Печальный итог попыток сохранить или восстановить личность в обществе, воспроизводящем отчуждение человека, в универсальном значении этого слова, отчуждение от своей собственной сущности, от других, от общества. Бергман довольно четко выразил то, что чувствуют художники, живущие в капиталистическом обществе: борьба за личность при всей гуманности намерений тех, кто отдается этой борьбе, если она не затрагивает социально-экономической и политической структуры капиталистического строя, оборачивается буржуазным индивидуализмом, приводящим или к теориям «сверхчеловека» во всех его модификациях, или к антигуманистическим теориям.

Так, например, по мнению Мерло-Понти, «герой современников не есть ни герой Гегеля, ни герой Ницше»*. Действительно, современный герой не может быть таковым. Ведь у Гегеля герой был лишь механическим исполнителем воли Абсолютного Духа или Абсолютной Идеи: субъект выступал послушным и пассивным орудием и средством господствующих над ним трансцендентных сил. Необходимость исключала свободу личности, несмотря на постоянное подчеркивание Гегелем их диалектического взаимоотношения. Концепция Ницше, будучи своеобразным антиподом гегелевской философии, напротив, постулировала полный произвол субъекта-«сверхчеловека», который должен был преобразовать мир не в соответствии с объективными законами исторического развития, а по своему желанию и устремлению, соответственно своим «художественным» взглядам, отрицающим законы действительности и законы логики. Ясно, что современный герой, переживший большие исторические события, не может быть ни тем, ни другим. «Герой современников не является ни скептиком, ни дилетантом, ни декадентом»**. Исторический опыт научил его рассчитывать больше на самого себя, чем на игру трансцендентных сил или на волю сверхчеловека. «Герой современников — это не Люцифер, это даже не Прометей, это — человек»,— подчеркивает Мерло-Понти***. Это не отрицательная сила, не мировое зло, но и не нечто положительное и доброе, это просто обыкновенный человек со всеми его достоинствами и недостатками.

Отношение феноменологии Мерло-Понти к современному искусству достаточно ясно выступает при рассмотрении проблем современного кинематографа и «новой психологии».

Мерло-Понти прежде всего устанавливает коренные, на его взгляд, различия между

---

* «Ингмар Бергман», стр. 250.

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 326.
** Ibid., p. 331.
*** Ibid, p. 330.

классической психологией и «новой психологией», то есть между классической философией и философией современной. Если классическая психология рассматривала наше визуальное поле как сумму или мозаику ощущений, то «новая психология» стремится отказаться от этого подхода. Она представляет визуальное поле не как мозаику, а как систему конфигураций. То, что является первичным и входит в наше восприятие — это не рядоположенные элементы, а ансамбли. Восприятие ансамбля оказывается более естественным и простым, чем восприятие изолированных элементов. «Аналитическое восприятие, которое дает нам абсолютную ценность изолированных элементов, соответствует стало быть запоздалой и исключительной позиции, именно позиции ученого, который наблюдает, или философа, который размышляет; перцепция форм в самом общем смысле: структура, ансамбль или конфигурация,— должна быть рассматриваема как наш способ спонтанной перцепции»*. Таким образом, уже из этого видно, что «новая психология», которую с таким упорством постулирует и обосновывает Мерло-Понти, стремится найти более простой и в то же время более обобщенный исходный элемент восприятия как форму или средство установления контакта человека с миром. «Новая психология» объявляет классическую психологию устаревшей на том основании, что она сделала из восприятия подлинную дешифровку реальности и осталась верной мозаике ощущений, в результате чего восприятие носило разорванный, дискретный и односторонний характер.

В противоположность классической психологии Мерло-Понти выставляет тезис о том, что «феномен является общим», что «восприятие не есть, стало быть, сумма визуальных, тактильных, слуховых данных», поскольку «я воспринимаю нераздельно от моего общего бытия, я постигаю единственную структуру вещи, единственный способ существования, который говорит сразу всем моим чувствам»**. Следовательно, в противоположность классической философии, подчеркивавшей значение ощущений для познания сущностей, Мерло-Понти делает исходной категорией своей философии или «новой психологии» феномен, специфика которого состоит в его «нейтральности» по отношению к субъекту и объекту, психологическому и физическому, природе и сознанию и т. д. В связи с этим, если в классической философии значительное внимание уделялось познанию объективного мира, а основным средством этого познания было наряду с ощущением, восприятием и представлением — понятие, то Мерло-Понти направляет свою философию на переживание того, что мы воспринимаем, ибо, в его понимании, мир — это мир пережитого субъектом. Инструментом подобного «переживания» мира у него выступает «человеческое тело» как некое единство сущности и существования, субъекта и объекта, субъекта как проекции мира и мира как проекции субъекта. Познание и соответствующий логический, понятийный аппарат заменяется восприятием и соответствующей физиологическо-психологической настроенностью, направленностью на мир пережитого, на мир феноменов, феноменологической интенциальностью «Новая психология», или экзистенциальная психология, должна стремиться, согласно Мерло-Понти, не к выявлению сущностей, а к тому, чтобы вскрывать смысл воспринимаемого.

По существу, Мерло-Понти попытался осуществить своеобразный синтез гештальтпсихологии с бихевиоризмом при помощи по-своему понятого феноменологического метода.

«Новую психологию» Мерло-Понти назвал «теорией Формы», и, видимо, не случайно, потому что он пытается с ее помощью интерпретировать различные виды искусства, а не только собственно философскую проблематику.

Остановимся кратко на том новом, что принесла с собою «новая психология», или «теория Формы», согласно Мерло-Понти.

«Решительно отрицая понятие ощущения, она учит нас не различать больше знаки и их

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 88.
** Ibid., p. 88.

значения, то, что чувствовалось, и то, что расценивалось (est jugé)»*. Но отрицание ощущения, как и его абсолютизация одинаково ведут к открытому иррационализму, ибо в первом случае познание лишается единственного источника, из которого и благодаря которому осуществляется познание, а во втором случае познание застревает на эмпирической, чувственной ступени, не доходя до теоретических обобщений, до логической ступени, до познания сущности явлений. Что же касается неразличения знака и значения, то, хотя это и имеет определенные основания, поскольку существуют некоторые моменты, когда их можно и не различать, все-таки разницу между знаком и значением всегда следует видеть. Таким образом, элемент новизны, о котором говорит Мерло-Понти, является, по существу, шагом назад, а не вперед в развитии современной философии, психологии и науки вообще.

Другим таким шагом является своеобразный философско-психологический «эгоцентризм»: «Объекты и освещение формируют систему, которая стремится к некоторому постоянству, к некоторому стабильному уровню не благодаря операции разума, а благодаря самой конфигурации поля. Когда я воспринимаю, то не я мыслю о мире, а он организуется вокруг меня»**. Следовательно, не отражение действительности сознанием человека, а восприятие субъекта есть способ организации мира. Это «открытие» Мерло-Понти заимствовал у Канта, очистив предварительно кантовскую концепцию от ее ценных элементов: от объективности, содержавшейся в априоризме, и от элементов диалектики, не говоря уже о кантовском рационализме.

«Наконец, — продолжает Мерло-Понти.— новая психология приносит также новую концепцию восприятия другого. Классическая психология приняла без дискуссий различение внутреннего наблюдения или интроспекции и внешнего наблюдения... Современные психологи заметили, что интроспекция, в действительности, мне почти ничего не дает»*.

Отрицая теорию интроспекции, которая не только ничего не дает, но и, как показало развитие науки, наносит большой вред, Мерло-Понти прав. Что же касается новой концепции восприятия, выдвигаемой им, то она является ядром не только его собственной феноменологии, но и французской феноменологии вообще, и является теоретической основой интерпретации явлений литературы и искусства: «Новая психология позволяет нам видеть в человеке не рассудок, который конструирует мир, а бытие, которое отбрасывалось и связывалось естественной связью. Благодаря этому она переучивает нас видеть этот мир, с которым мы находимся в контакте всей поверхностью нашего бытия, в то время как классическая психология покинула пережитый мир ради того, который успешно конструируется научным разумом»**. Вот этот тотальный контакт с миром, согласно «новой психологии», и осуществляется через восприятие и посредством восприятия. В этом смысле феноменологическая теория восприятия является теорией восприятия каких угодно феноменов, в том числе и феноменов литературы и искусства.

И к фильму как объекту восприятия все то, что говорилось о восприятии вообще, тоже вполне применимо.

Прежде всего Мерло-Понти замечает, что фильм — не сумма образов, а временная форма, причем смысл образов фильма зависит от предшествующего им смысла. Фильм справедливо рассматривается им как чрезвычайно сложная форма, со своей специфически кинематографической метрикой, требования которой являются очень точными и настоятельными, со своими законами, которые по большей части угадываются вкусом и тактом постановщиков, владеющих кинематографическим языком, как говорящий человек владеет синтаксисом. И зрительный и звуковой ряды фильма представляют собой не сумму

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 90.
** Ibid., p. 91.

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 93.
** Ibid., p. 96.

образов или слов, а специфическую форму. Как визуальный ряд не является для кино средством оригинальной экспрессии, так и звук в кино не есть простая фонографическая репродукция шумов и слов, а предполагает некоторую внутреннюю организацию, которую создатель фильма должен открыть. Подлинный предшественник кинематографического звука не фонография, а радиофонический монтаж. Связь звука и образа понимается Мерло-Понти достаточно широко. Благодаря этой связи образ довольно сильно трансформируется. При этом единство звука и образа осуществляется не только в каждом отдельном персонаже, но и во всем фильме. Чередование слов и молчания представляет огромный эффект для образа.

Различая вслед за Мальро три формы диалога: диалог изложения, позволяющий познавать обстоятельства драматического действия, диалог тона, присущий, например, Прусту, и, наконец, диалог сцены, — Мерло-Понти считает «диалог сцены» главным диалогом кино, хотя диалог тона (зримое представление актера, его поведение и т. д.) тоже присущ киноискусству и имеет определенное значение и смысл.

Мерло-Понти старается подчеркнуть органическое единство слова и образа в кино. Слово в кинофильме вовсе не должно добавлять к образам ни идеи, ни музыку чувств. Образ фильма, согласно феноменологу, не есть ни мысль, ни чувство. Что же тогда означает фильм и что он хочет сказать? «Каждый фильм рассказывает историю»*, «в фильме всегда имеется история, и часто идея... но функция фильма состоит не в том, чтобы заставить нас познавать (faire connaitre) факты или идеи»**.

Мерло-Понти отказывает фильму в познании действительности. По его мнению, фильм должен ограничиваться самим собой, рассказывать о себе и постигать самого себя. Тем самым отсекается важнейшая социальная функция кинематографа, его воздействие на людей, общество, на преобразование действительности. Кроме того, кинематограф лишается своей гуманистической направленности, гуманистического смысла. Могут, конечно, существовать фильмы, рассказывающие о фильмах, и они уже существуют, но даже они не могут замыкаться только на самих себя, а всегда должны иметь дальний и основной прицел — жизнь человека, ее смысл, борьбу человека за торжество прогрессивных, гуманистических идеалов.

Еще Кант заметил, что в познании воображение работает в пользу рассудка, в то время как рассудок работает в пользу воображения. Из этого замечания Мерло-Понти делает совершенно неожиданный вывод, что идеи или прозаические факты дают создателю фильма лишь оказию для поиска зрительной и звуковой монограммы: «Смысл фильма состоит в том, чтобы включиться в свой ритм, как смысл жеста состоит непосредственно только в жесте, так и фильм не хочет сказать ничего, кроме самого себя»*.

Теперь уже ясно, что Мерло-Понти рассматривает фильм не как форму отражения объективной действительности и отнюдь не как форму познания, а как то, что может существовать наряду со всеми другими вещами. «Фильм означает... то, что означает вещь: и то и другое обращается не к обособленному рассудку, а к нашей силе молча дешифровать мир и людей и сосуществовать с ними» **. Согласно Мерло-Понти, не может быть и речи о том, чтобы кино отражало действительность и воздействовало на ее преобразование; как раз наоборот, кинематографическая драма, отличаясь гораздо большей точностью, чем драма реальной жизни, направлена только на самое себя. «И, наконец, именно благодаря восприятию мы можем понимать значение кино: фильм не размышляет о себе, он постигает себя»***.

Если бы современный кинематограф последовал советам Мерло-Понти, то он быстро бы выродился в изображение чисто внешней «техники» поведения человека, в акт, рассчи-

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 101.
** Ibid., p. 103.

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 103.
** Ibid.
*** Ibid., p. 104.

танный лишь на восприятие, а не на размышление, не на раздумья человека о своей собственной судьбе и о судьбах других людей и человечества вообще. Апеллирование к личности, ее киноиконокласия ничего не меняют и не исправляют: как прекрасно показал и научно обосновал Маркс, сущность человека состоит во всей совокупности социальных отношений. Познать личность—значит познать общество, а познать общество—значит познать личность, выражающую его основные отношения.

Насколько прочно укоренилось мнение Мерло-Понти в сознании представителей современной буржуазной философии и культуры, свидетельствует позиция основоположника структурализма Леви-Стросса. Последний, прослеживая эволюцию литературы от мифа к роману, отмечает, что, будучи деградацией романтического жанра, фельетон соединяется с самыми низкими формами мифа, которые сами по себе являются первым наброском романтического творчества в его первоначальной свежести и оригинальности. В поисках «хорошего конца» роман-фельетон находит в вознаграждении хороших и в наказании злых неопределенный эквивалент закрытой структуры мифа, перемещенный в карикатурный план морального порядка. Эта иллюзия справедливости позволяет заменить естественнологический порядок, который общество покинуло, если только оно само не было покинуто им. «В обоих случаях герой романа — это сам роман. Он рассказывает свою собственную историю: не только потому, что он рожден из истощения мифа, но как если бы он сводился к истощающему преследованию структуры, по эту сторону становления... чтобы смочь вновь найти внутри или вовне тайну древней свежести, исключая, может быть, некоторые пристанища, где мифологическое творчество остается еще мощным, но тогда и в противоположность роману, и без его ведома»*. Естественно, эти рассуждения нетрудно перенести на современный кинематограф, в частности на занимательные, развлекательные фильмы, боевики, детективы и т. д.

Соответственно своей «новой психологии», как своеобразному сплаву гештальтпсихологии и бихевиоризма, Мерло-Понти трактует и специфику искусства кино. «Вот почему выражение человека может быть в кино столь захватывающим: кино не дает нам, как это делал роман на протяжении долгого времени, м ы с л и человека, оно дает нам его образ действий или его поведение, оно непосредственно открывает нам этот специфический способ бытия в мире, способ говорить о вещах и других, который становится видимым для нас в жестах, взгляде, мимике и который определяет каждую личность, нами познаваемую»*.

Для кино, как и для «новой психологии», подчеркивает Мерло-Понти, головокружение, удовольствие, боль, любовь, ненависть, то есть любые чувства человека, являются только образами действий. Демонстрирование образов действий — в этом и состоит специфика и сила кино.

Если классическая идеалистическая философия стремилась к объяснению мира с помощью абсолютного духа, то значительная часть феноменологической или экзистенциальной философии стремится к тому, чтобы удивляться парадоксальному и неясному отношению Я и мира и отношения этого Я к другим, к тому, чтобы «уметь в и д е т ь место субъекта и мира, субъекта и других»**. А кино, в частности, способно демонстрировать единство духа и тела, духа и мира, способно демонстрировать своеобразие отношений между ними. Вот это Мерло-Понти и считает одной из самых важных способностей киноискусства: «Искусство существует не для того, чтобы излагать идеи,— и... современная философия не состоит в том, чтобы порабощать понятия, а в том, чтобы описывать смешение сознания с миром, свое закладывание в тело, свое сосуществование с другими»***.

Мерло-Понти приходит к выводу, что

---

* C. L è v i - S t r a u s s. Mythologiques. *** L'origine des manières de table. Plon, Paris, 1968, pp. 105—106.

* M. M e r l e a u - P o n t y. Sens et non-sens, p. 104.
** Ibid., p. 105.
*** Ibid

ни кино не исходит из философии, ни философия — из кино, поскольку как кино не может переводить идеи на свой язык, так и философия не может переводить язык кино в план идей. «Если, стало быть, философия и кино находятся в согласии, если рефлексия и технический труд употребляются в одном и том же смысле, то это потому, что философ и кинематографист имеют нечто общее в определенном способе бытия, некоторое видение мира, которое является видением одного поколения»*. Следовательно, связь между философией и кинематографом, между рефлексией о мире и визуальным запечатлением его состоит только в том, что мысль и технические средства воспроизводят имманентно присущее субъекту видение мира.

●

Чтобы войти в проблематику феноменологии и экзистенциализма, обратимся к моменту их самоопределения в традиции. Основоположники экзистенциализма называют разное время (VII, VI, V, IV вв. до н. э.) утраты философией гуманистического наполнения, гуманистического содержания. Внимательное рассмотрение показывает, что попытки подключиться к философской традиции содержат отказ от нее. Особенно наглядно мы видим это у Хайдеггера в его этимологической игре с древнегреческой философией. Искуснее гамельнского крысолова вовлекает он в контраверзу не только величайших представителей буржуазной философской мысли, но даже «греческий симпозион», чтобы повергнуть всех одним доводом: самое начало философии уже содержит порок, от которого она не в состоянии избавиться на протяжении двух тысячелетий,— связь философии с человеком или нарушена, или ослаблена.

У Киркегора был тот же мотив. Вопреки утвердившейся за ним репутации антиномичного и даже скрытного мыслителя, он вполне прямодушно порывает не только с философско-научной традицией, но и со всякой традицией рационалистической мысли. Отчаявшись в ratio, он устремляется к библейским текстам, где «Абсурд», с точки зрения разума, поддерживается суггестивностью художественного образа. И решающие для его концепции проблемные узлы развертываются не в категориальных определениях, а с помощью художественных образов, на материале художественных явлений.

Общеизвестно, что проблематика экзистенциализма сродни вечным темам искусства: человеческое существование, смысл жизни, ответственность за свою судьбу, свобода и т. д. Поэтому, если мы скажем, что общее отношение экзистенциализма к научной философской традиции является, по существу, переориентацией философии на художественное мышление, то доказать это будет несложно. В экзистенциализме означенная тенденция лежит как бы на поверхности. Существеннее другое. Статус философской доктрины экзистенциализм приобрел не собственными силами, а с помощью феноменологии, которая дала не только методологическое вооружение, но и философскую санкцию исходной теме: поискам смысла человеческой жизни, глубинных основ бытия. Поэтому слишком легковесно полагаться в оценке философского смысла переориентации экзистенциализма только на данные самого экзистенциализма, на высказывания его основоположников. Плодотворнее задаться вопросом: каким образом эта тенденция экзистенциализма или, вернее, как экзистенциализм, одушевленный такой переориентацией, сумел получить философскую санкцию у феноменологии?

Мы можем, таким образом, объединить в исследовании оба направления не только в силу общности их исторической судьбы, постоянных взаимопересечений и взаимоподдержек и даже слияния. Интересы анализа обязывают рассматривать феноменологию и экзистенциализм как взаимосвязанные и взаимодополняющие направления еще и потому, что экзистенциализм сразу резко выявил те потенции феноменологии, не вполне понятые даже ее основоположнику, которые предопределили их сближение и единую историческую участь. Концепции, избранные для анализа,— это вехи совместного движения, в кото-

* M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 106.

ром титаническая по усилиям попытка возвратить буржуазной философии научный престиж, гуманистический масштаб, потерпела невиданное доселе поражение, крах: она обернулась переориентацией на полностью ненаучное сознание.

Ценностные и эпистемологические критерии, критерии истинности познания и осознания всякой теоретической деятельности получают новые измерения. Эстетика в таком виде и в таком понимании задает основополагающие принципы даже онтологии, в связи с чем философия субъективности выступает как «онтология познания».

В экзистенциализме означенная тенденция лежит на поверхности, она ясно заявлена в открытом неприятии и даже враждебности к суверенному положению научного мышления, не говоря уж о возможности существования научной философии.

К истокам этой традиции мы не без колебаний отнесем систему Шеллинга: венчающее ее искусство как бы нейтрализовано архаикой самой системы, обычная объективно-идеалистическая телеология по достигнутому итогу уравнивается здесь с отрицанием философии.

Феноменология и экзистенциализм осуществили исподволь назревавший в кризисной атмосфере буржуазной философской мысли перелом научной философской традиции. Эстетика, рассматривающаяся не как формально-художественный элемент, а как конструктивный принцип, проникает уже в ницшеанство.

Мыслитель подменяется художником, а философия — искусством и эстетикой, поиск истины — поиском и выработкой новых ценностей, чаще всего находимых в сфере художественной, а не научной.

Гуссерль отмечал, что трансцендентальная философия берет свое начало с Декарта, с его «Метафизических размышлений», в которых он задал проблематику, являющуюся основной и в современной буржуазной философии.

Основоположник феноменологии подчеркивал, что картезианское сомнение впервые показало и раскрыло значение «трансцендентальной субъективности»*.

Действительно, Декарт, подобно Архимеду, стремился найти такую точку опоры, с помощью которой можно было бы «перевернуть» мир философии. Он надеялся, что ему «посчастливится найти хоть одну достоверную и несомненную вещь»**, на основании которой можно было бы выстроить все здания новой метафизики или новой философии.

В результате длительных исследований проблем, связанных с бытием и сознанием, Декарт пришел к выводу, представившемуся ему простым, но величайшим открытием: «Cogito ergo sum» («Мыслю, следовательно, существую»). Что бы человек ни мыслил, и как бы он ни мыслил, он с необходимостью придет к выводу, что «мышление — атрибут, который принадлежит мне: оно одно не может быть отстранено от меня. Я есмь, я существую — это достоверно. ...Следовательно, я, строго говоря,— только мыслящая вещь, то есть дух (ésprit), или душа, или разум (entendement), или ум (raison)... Итак, я — истинная и действительно существующая вещь. Но какая вещь? Вещь, которая мыслит...»***

Далее, он показывает, что человека нельзя свести к «ничто», ибо он есть «нечто»****. «Но что же я такое? Мыслящая вещь. А что такое мыслящая вещь? Это вещь, которая сомневается, понимает, утверждает, отрицает, желает, не желает, представляет и чувствует»*****.

Из этого видно, что, во-первых, все ощущаемое человеком Декарт называет чувством, которое в этом смысле и есть мышление, и, во-вторых, поскольку стало ясно, что тела познаются не чувствами или способностями представления, но одним только разумом, и

---

* E. H u s s e r l. Cartesianische Meditationen und Pariser Vortrage. Husserliana. Band I Nijhoff, 1950. См. в частности: «I Meditation: Der Weg zum transzendentalen ego», где e g o c o g i t o рассматривается как «трансцендентальная субъективность».

** Р е н э Д е к а р т. Избранные произведения. М., Госполитиздат, 1950, стр. 341.

*** Т а м ж е, стр. 344.

**** Т а м ж е, стр. 345.

***** Т а м ж е.

становятся известными не благодаря тому, что их видят или осязают, но благодаря тому, что их разумеют или постигают мыслью, то Декарт полагает, что нет ничего более легкого для познания, чем собственный дух («мой дух»), и что «все вещи, постигаемые нами вполне ясно и отчетливо, истинны»*.

Отсюда можно сделать вывод, что Декарт в своих «метафизических размышлениях» задает начало субъективно-идеалистической ориентации, согласно которой все существующее признается таковым лишь в виде содержания нашего знания или сознания. При этом критерием истинности выступают ясность и отчетливость интуиции субъекта. Реальность же сводится лишь к содержанию наших ощущений, представлений и понятий.

«Причинно-следственное объяснение явлений действительности,— справедливо подчеркивают в уже упомянутой нами, весьма интересной и плодотворной в методологическом отношении статье М. К. Мамардашвили, Э. Ю. Соловьев, В. С. Швырев,— совпадает с аналитически полным и ясным пониманием содержания понятий и представлений, фиксирующих эти явления, и никак не отличается от него. Классики буквально одержимы идеей простого, рационального устройства мира, вытекающего (или подобного вытекающему) из некоторых очевидностей ума, вовлеченного в деятельность созидания предметов и порядков»**. И действительно, «самосознание», например, картезианское «cogito ergo sum» ставило своей целью постижение объекта познания как очевидного или самоочевидного, когда структура познаваемого предмета совпадала со структурой или формой сознания, а структура производства и воспроизводства предмета познания соответствовала их ментальной или интеллигибельной конструкции.

В так понятом процессе познания исключалась какая бы то ни была ошибка или заблуждение. Почему же тогда человек ошибается, где причина заблуждений человеческого разума?

Все неудачи, связанные со способностями человеческого разума и их применением, Декарт переносит на волю — ошибки и заблуждения человека связаны с его волей.

В «Метафизических рассуждениях» он пишет: «...Рассмотрев себя ближе и исследовав, каковы мои заблуждения, ибо они одни свидетельствуют о моем несовершенстве, я нахожу, что они зависят от взаимодействия двух причин, именно — познавательной способности, существующей во мне, и способности выбирать, или моего свободного решения, то есть от моего разума и вместе с тем от моей воли. Ведь посредством одного только разума я ничего не утверждаю и ничего не отрицаю, а лишь постигаю идеи вещей, которые могу утверждать или отрицать А при таком взгляде на разум можно сказать, что в нем никогда не находится никакого заблуждения, если брать слово «заблуждение» в его точном смысле»*. Значит, виновник заблуждений — человеческая воля, свобода выбирать. «Откуда же рождаются мои заблуждения? Очевидно, только из того, что воля, будучи более обширной, чем ум (entendement), не удерживается мной в границах, но распространяется также на вещи, которых я не постигаю. Относясь сама по себе к ним безразлично, она весьма легко впадает в заблуждение и выбирает ложь вместо истины и зло вместо добра; поэтому-то я ошибаюсь и грешу»**.

Декарт выступает истинным зачинателем современной буржуазной философии во всех основных ее аспектах, темах и проблемах: линии субъективного и объективного идеализма, рационализма и эмпиризма, трансценденции и трансцендентальной субъективности, вытеснения смысла человеческой жизни и поисков утраченного смысла, вытеснения объективной реальности и подмены ее различного рода онтологическими конструкциями

---

* Рене Декарт. Избранные произведения, стр. 353.

** М. К. Мамардашвили, Э. Ю. Соловьев, В. С. Швырев. Классическая и современная буржуазная философия (Опыт эпистемологического сопоставления), статья первая — «Вопросы философии», 1970, № 12, стр. 28.

* Рене Декарт. Избранные произведения, стр. 374.

** Там же, стр. 376—377.

(онтология познания), поворота к антропологической проблематике и так далее и тому подобное.

Итак, грехопадение свершилось. Несмотря на то, что метафизика Декарта содержала «положительное земное содержание», его «Метафизические размышления» положили начало вырождению метафизики в плоскую схоластику субъективно-идеалистического толка, начало трансформации рационализма в иррационализм и мистику.

«Метафизика XVII века, — отмечали К. Маркс и Ф. Энгельс, — еще заключала в себе положительное земное содержание (вспомним Декарта, Лейбница и других). Она делала открытия в математике, физике и других точных науках, которые казались непрерывно связанными с нею. Но уже в начале XVIII века эта мнимая связь была уничтожена. Положительные науки отделились от метафизики и отмежевали себе самостоятельные области. Все богатство метафизики ограничивалось теперь мысленными сущностями и божественными предметами, и это как раз в такое время, когда реальные сущности и земные вещи начали сосредоточивать на себе весь интерес»*.

Хотя в самом начале «Метафизических размышлений» Декарт и обещал, применяя открытый им рационалистический метод, показать, «как и каким путем мы в состоянии, не выходя за пределы собственной природы, познать бога легче и достовернее, чем мирские вещи»**, нам ясно видно, что к концу своих размышлений он не только не выполняет своего обещания, но даже, наоборот, демонстрирует, что познать бога и бессмертие души невозможно. Ему остается только ничего не объясняющая ссылка, что идея бога врождена человеку.

Но, может быть, это вполне логичное следствие и необходимый результат того рационалистического метода, который был предложен Декартом, и того рационализма, который мы находим у идеологов Просвещения?

Да, это такой рационализм, который во многом был обоснованием иррациональности.

И все-таки рационализм идеологов Просвещения, при всех его «кренах» в сторону иррациональности, оставался рационализмом, принципиально отличающимся от «рационализма» современной буржуазной философии, в частности, от «рационализма» феноменологии и экзистенциализма*.

Метафизика Декарта положила начало вытеснению из философии проблемы смысла человеческого существования. Эта тема будет подхвачена и основательно развита Кантом. Можно даже сказать, что проблема смысла человеческой жизни как раз и была вытеснена из классической философии одним из лучших ее представителей — Иммануилом Кантом, которого, кажется, никто еще не посмел упрекнуть в каком бы то ни было злоумышленном действии или поступке против человека и человечества, несмотря на строгий и даже сухой ригоризм его учения о долге.

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 139—141.

** Рене Декарт. Избранные произведения, стр. 322.

* Резкую критику «рационализма» Просвещения «справа» мы находим в работе Адорно и Хоркхаймера «Диалектика Просвещения». (M. Horkheimer, T. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Filosophische Fragmente, Amsterdam, 1947). Понимая под «Просвещением» не исторический этап, а определенную рационалистическую модель человеческого познания действительности, восходящую к античной философии, а под «диалектикой» Просвещения — переход рационалистического типа знания в свою противоположность, Адорно и Хоркхаймер подчеркивают, что естественным результатом Просвещения является не создание рационалистической науки, с помощью которой человек познавал бы объективные законы действительности и подчинение ее человеку, а наоборот, замена мифологии, религии и философии «чистой», математически точной и исключительно полезной наукой, ставящей человека в зависимость от действительности. По мере демифологизации и демистификации познания, знание, наука Просвещения становится мифом, прогресс — регрессом, культура — антикультурой, варварством. Рациональность Просвещения уничтожает сама себя, а само Просвещение превращается в обман широчайших масс.

Характерно, например, что Адорно не удовлетворяется даже иррационализмом Шопенгауэра. «Метафизика Шопенгауэра сводится (regrediert) к одной фразе, в которой гений еще не находится посредине пробуждающегося безмолвия... Тотальный детерминизм является не менее мистическим, чем тотальное гегелевской логики. Шопенгауэр был идеалистом malgré lui-même, оратором по принуждению» (Das Totum ist Totem). (Th. W. Adorno. Negative Dialektik. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1966, S. 368).

Однако внимательный ретроспективный взгляд на развитие философской проблематики до и после Канта показывает, что никогда ранее с такой решимостью не было заявлено, что смысл человеческой жизни, самое наличие этого смысла рациональному исследованию не подлежат. В масштабе времени, отделяющем нас от Канта, мы можем поэтому, не прегрешая против истины, определить его идеи разума (бог, свобода, бессмертие души) как символические выражения, или как исторически сложившуюся свернутую формулу смысла человеческой жизни.

Для того, чтобы показать, что это действительно так, мы приведем в свидетели самого Иммануила Канта.

В «Предисловии к первому изданию» «Критики чистого разума» он достаточно ясно и недвусмысленно выражает «программу» чистого разума, его цели, задачи, а также пределы и даже судьбу: «На долю человеческого разума в одном из видов его познания выпала странная судьба; его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума»*.

Кант так далеко развел и разместил в своей системе разум — вместилище смысла жизни — и эстетическое как чувственно постижимый путь выражения этого же смысла жизни, что внутри его системы даже их предположительный синтез выглядел бы грубой натяжкой.

Но если выйти за пределы его системы, то в тенденции развития субъективно-идеалистической философии и эстетики допустимость такого синтеза очевидна.

Поиски вытесненного из философии человеческого смысла заводят субъективно-идеалистические тенденции всякого рода в психологизм, в разрастающуюся до громадных масштабов гипертрофированную систему человеческого «я».

Свойственная психологизму имманентная недостоверность, как и его бесперспективность для философии вообще, порождает новые поиски.

В философии этими поисками занимались преимущественно различные течения субъективного идеализма, несущего в себе всегда возможность появления и проявления психологизма.

Ярким примером может служить феноменология, стремящаяся добраться до жизненного смысла, схватить этот смысл в конкретности субъективного переживания, поскольку иные критерии реальности и жизненности для идеалистической философии недоступны*.

Особенно примечательны попытки основоположника феноменологии Эдмунда Гуссерля, бьющегося над задачей — достичь коррелятивности при субъективном переживании как критерии реальности, человечности идеи. Мы обнаруживаем в его философии вторжение в чужую епархию, переформулирование философских задач по типу исконных методов искусства, причем, в самой предпосылке извращается гносеологическая функция искусства, его действительное место и роль в познании и преобразовании жизни, его отношение к реальности. Происходит онтологизация и абсолютизация образной ткани, структуры художественного текста, искусству навязывается не свойственная ему роль вытеснения, подмены реальности.

От Канта, как мы уже говорили, идет и вытеснение проблемы человеческого смысла. Но если Кант действительно исключает эту проблему из презумпции философского познания, то почему феноменология и экзистенциализм начинают свое движение через возврат к Канту, и такие, казалось бы, совершенно

---

* Кант. Сочинения, т. 3, М., 1964, стр. 73.

* Важно отметить, что чем большие массы народа вовлекаются в активную общественную жизнь, в революционную борьбу, тем упорнее и скрупулезнее буржуазные идеологи начинают заниматься проблемами отдельной личности, точнее, сознанием и самосознанием индивида. У Гуссерля мы находим еще невиданную в истории буржуазной философии детальнейшую и одновременно универсальную разработку самых различных аспектов человеческого сознания.

различные философы, как адепт строгой научности в философии — Гуссерль, и иррационалист и мистик — Ясперс, называют Канта предтечей?

Нельзя забывать, что именно Кант, ограждавший эту сущностную человеческую проблематику от неадекватного постижения силами рассудка, в то же время провозглашает диктат разума во всякой рассудочной познавательной деятельности, непременное соотнесение всякого познания с существенными целями человеческого разума. Иначе говоря— гуманистический критерий с неизвестной до того серьезностью и основательностью был введен опять-таки Кантом.

Если неокантианцы направляют свои поиски по пути субъективности и гносеологического формализма, то феноменологи, начиная с самого Гуссерля, буквально вгрызаются в кантовскую идею гуманистического контролирования и регуляции познавательной деятельности — научного знания, стремясь, правда, в отличие от Канта, сделать предметом философского осознания последние основания человеческой деятельности — сущность и существование.

Гуссерль, отмечая происхождение трансцендентальной философии Декарта, подчеркивает, что картезианский cogito трансформируется в «человеческий разум» Локка, от которого, в свою очередь, берет начало психология внутреннего опыта (линия Беркли и Юма).

Основоположник феноменологии усматривает ложность психологизма в том, что его представители не различали двойственный характер субъективного. По мнению Гуссерля, феноменологическая психология должна изучать одно значение субъективного, а трансцендентальная феноменология — другое*.

Почему Гуссерль настаивает на различении двойственного значения субъективного? Если мы вспомним, как Декарт прочерчивал линию своего рационализма, который полностью укладывался в рамки рационализма Просвещения, то станет понятным и забота основоположника феноменологии о чистоте феноменологического рационалистического метода.

Ведь феноменологическая психология базируется на «естественном отношении» к миру, на обычном человеческом отношении к миру, можно сказать, на отношении здравого смысла, составляющем ее основное содержание. Но уже Декарт продемонстрировал, что здравый смысл, при всей его «здравости» и полезности в повседневной жизни, довольно часто приводит в области теории к грубым ошибкам и заблуждениям. Именно по этой причине трансцендентальная философия, основывающаяся на трансцендентальном опыте, стремится быть «чистой», универсальной наукой, включающей в себя все содержание мира. И если на уровне обыденного сознания трансцендентальная феноменология не отличается от феноменологии психологической, то на уровне метафизического знания ее интенция должна приводить к универсальному «сомнению».

В то время как Декарт считал, что мир создается внутри нас и в зависимости от нашего сознания приобретает тот или иной вид, Гуссерль идет гораздо дальше: из генезиса субъективности в ее трансцендентальном значении он выводит и общее значение мира и его смысл, то есть существование мира ставится в прямую и непосредственную зависимость от восприятия. Может быть, именно в этой связи проблема восприятия становится одной из самых важных в феноменологической философии, настолько важных, что сама феноменологическая философия порой отождествляется с философией восприятия.

Гуссерль, вслед за Декартом, полагает наше существование самым устойчивым из всех других видов существования. Следовательно, наше существование в виде нашего осознания мира является исходным моментом и основным способом существования мира.

Но здесь возникают трудности: мир приобретает свое значение лишь благодаря «субъективному» способу, «субъективно», «внутрен-

* E. Husserl. Phänomenologische Psychologie. Husserliana. Band IX, Haag, Nijhoff. 1962. S. 237—254. Здесь Гуссерль дает краткое и довольно ясное изложение своей феноменологии (статья для британской энциклопедии).

не» и одновременно во всем его многообразии и богатстве. Как это возможно?

Феноменологическая психология, редуцируя проявления психической субъективности («я», «мы») в опыте и давая ему эйдетическое истолкование, не может постичь того единства, на котором базируются разрозненные значения психической субъективности.

Только посредством трансцендентальной редукции, согласно Гуссерлю, можно очистить опыт от психологической примеси и получить опыт в чистом виде — опыт трансцендентальный, который и позволит прийти к трансцендентальной субъективности. Следовательно, трансцендентальная субъективность достигается Гуссерлем дорогой ценой: «в скобки» берется не только объективный мир, но и мир духовный, «субъективный». Это не просто «возврат к Декарту», к его cogito ergo sum («мыслю, следовательно, существую»), а возврат с попыткой очистить само cogito («мыслю») от каких бы то ни было примесей реальности, даже в форме психологической субъективности. Трансцендентальная редукция очищает психическую субъективность, и в результате достигается трансцендентальная субъективность как нечто универсальное, находящее свое наиболее адекватное выражение в трансценденции.

Но что такое трансценденция в понимании основоположника феноменологии?

Гуссерль считал, что трансцендентальное — это нечто, обладающее сознанием. Соотнесенность с сознанием — основное свойство не только нашего, но и всякого мыслимого мира.

На первый взгляд, в этом понимании трансценденции нет ничего опасного для философии. Однако достаточно перенести его в социальный план, как мы получим консервативную и даже реакционную концепцию, в сравнении с которой рационализм Просвещения выглядит гораздо более респектабельным.

Ведь Гуссерль убежден, что как бы мы ни изменяли мир, что бы мы с ним ни делали, мы должны одновременно изменять себя, а это возможно лишь в пределах субъективного. Наша субъективность — граница и предел каких бы то ни было преобразований мира, ибо реальный мир и все возможные миры, в конечном счете, превращаются в тот мир, который мы воспринимаем из опыта, доказывающего очевидность наших теорий и осуществляющего нашу практику. А поскольку опыт, восприятие и воображение субъекта остаются, согласно Гуссерлю, неизменными по форме и содержанию, то они выступают в качестве первичных структур сознания, с которыми, собственно, и сталкивается исследователь.

Заветной целью основоположника феноменологии было создание «вечной философии» — philosophia perennis. Изучая историю философии, Гуссерль с особым вниманием штудировал философские системы Платона, Лейбница, Декарта, Канта, усваивая и ассимилируя из них те элементы, из которых можно было бы, по его мнению, выстроить абсолютную и вечную философию, включающую в себя: платоновское учение об эйдосах, картезианское cogito, кантовский априоризм, трансцендентализм и телеологию, лейбницианскую универсальную онтологию.

Гуссерль с гордостью констатировал, что феноменология выросла в универсальную онтологию, в некое единство всех априорно мыслимых наук, реализованное и усовершенствованное на основе феноменологического метода. Он определяет феноменологию как «универсальную эйдетическую онтологию», охватывающую все сферы человеческого познания. Феноменология выявляет взаимосвязи трансцендентального «источника» или трансцендентальной основы с любыми объектами, раскрывая тем самым априорный универсализм. В конечном счете, феноменология выступает у Гуссерля в двух ипостасях: первой философии — эйдетической феноменологии или универсальной онтологии, и второй философии как науки о трансцендентальной интерсубъективности или универсуме факта. На этом основании Гуссерль делает вывод, что в пределах возможностей феноменологии находятся метафизические, телеологические, этические, логические, историко-философские

и другие проблемы, то есть, по существу, все возможные проблемы.

Гуссерль радостно провозгласит, что феноменология, будучи целиком и полностью связанной с человеческим «я», охватывает собою всякое человеческое познание. Интуитивно постигая абсолютные нормы жизни, феноменология раскрывает присущую жизни телеологию или телеологическую структуру. В этом смысле феноменология есть абсолютное поглощение человека самим собой (как позднее скажет Х. Ортега-и-Гассет, ensimismamiento), осуществляющееся ради универсального разума.

Феноменология, по замыслу ее основоположника, является лишь развитием основных тем античной и картезианской философии, распавшихся в процессе долгой эволюции в рационализме и эмпиризме. Вновь поставленные Кантом и немецким классическим идеализмом, эти темы вдохновили поиски универсальной философской науки — феноменологии,— над созданием которой всю свою жизнь работал Гуссерль.

Задача феноменологии — сделать философию строгой наукой*. Но условие строгой научности имеет у Гуссерля особый смысл — непоколебимой связи с человеком. Там, где определяющий человека смысл утрачен, там истина под угрозой. Именно в этом состоит внутренний мотив пиетета к обыденному сознанию, к сфере непосредственно очевидного, которое постулируется как высшее, несущее в себе подлинно гуманистические ценности.

Надо сразу же отмести возможные аналогии с кантовским практическим разумом, компетенция и вдохновляющий источник которого запредельны обыденному сознанию. Для феноменологии такая сложная система опосредований или медиаций, как в системе Канта,— априоризм, заданность восприятия и суждения,— невозможна. Вся эта иерархия под эгидой разума должна быть вынесена за скобки так же, как и эмпирическая стихия, обеспечивающая у Канта содержание понятий рассудка: она скорее улавливает у него недоверие к рациональной рассудочной деятельности, для контроля и управления которой введены особые регулятивы, иначе рефлексия утратит связь с высшими человеческими ценностями.

Для гарантии соотнесенности деятельности сознания с человеческим смыслом Гуссерль выбирает совсем неожиданный путь. Чтобы обеспечить (если говорить в терминах Канта) высшие цели рассудочной деятельности, не допустить ее позитивистской интенции — Гуссерль предпринимает попытку воссоединить чувственность и рассудок, субъективное переживание и понятие в единой смыслообразующей целостности. Может быть, целесообразнее поэтому сопоставить феноменологическое усмотрение предмета (или сущности) с «суждением вкуса» у Канта, поскольку в нем особенно ощутима субъективность. Но если Кант в этой доминирующей субъективности видит специфику эстетического, то для Гуссерля непременное соотнесение с субъектом и его чувствами — это гарантия истинности философского усмотрения предмета.

Лозунг «назад к предметам» означает требование беспредпосылочности. Предметы феноменологии не сопоставимы ни с предметами чувств Канта, ни с понятиями рассудка и по своей исчерпывающей самодостаточности близки к идеям разума, но без содержательных ограничений. Гуссерль наделяет их достоинством высшей самодостаточной ценности; каждый предмет в себе самом содержит ценностный регулятив, интеллектуальную конституцию и при этом полагание в чувственности субъекта, разумеется, субъекта трансцендентального. Но ведь кантовский субъект вводится как бы на двойной поддержке: эмпирическая реальность, несмотря на непознаваемый остаток, снабжает содержанием чувственность и рассудок. Посредством разума он постигает высшее человеческое назначение — «не забывает о боге».

Иное дело субъективность у Гуссерля: она как бы из себя генерирует высшие ценности и из себя же производит многообразную «вязь» предметного мира, обладающую, тем не менее, достоинством общезначимых истин, истин,

* См.: Э. Гуссерль. Философия, как строгая наука. Логос, М., 1911, стр. 1—56.

вознесенных над реальностью, над эмпирической и теоретической областью. Этот особый статус предметов феноменологического усмотрения наводит на мысль об «эйдосах» Платона. Действительно, они схожи по онтологическому статусу, есть сходство и во множественности оригинальных по конституции моделей, самостоятельных смыслообразований, наделенных независимостью от реальности.

Но на этом сходство и кончается. Платоновские эйдосы, эти онтологизированные идеи, предпосылки чувственных вещей, функционально связаны с отдельными чувственными вещами — для феноменологии Гуссерля реального мира как бы и не было. Но эти модели разнятся и по генезису и по функции.

Однако эйдосы Платона и предметы Гуссерля роднит ускользающий из поля зрения как Гуссерля, так и его интерпретаторов, эстетический аспект. Только в эйдосе Платона художественный, эстетический принцип введен как материальное конструктивное оформление идеи,— ведь идея — это «парадигма», «образец» вещи,— как бы архитектурный проект творца, а в «предметах» Гуссерля тот же принцип предстает (вполне в духе западноевропейской эстетики) как полагание идеи в чувственности субъекта. Эйдос у Гуссерля — результат идеирующей абстракции и конституирующей предмет интенции; его источник — имманентная активность сознания, и его эстетический характер обусловлен не материально-художественной реализацией, как у Платона, а смыслообразующей функцией целостного интеллектуально-эмоционального акта.

Эйдосы Гуссерля как бы несут в себе субъективное переживание, целостный смысл предмета, смысл, который содержательно и конститутивно определяет предмет, неотъемлем от идеи предмета. Следовательно, Гуссерль, в отличие от Платона, онтологизирует не просто идеи, а субъективное переживание идеи. Действительно нечто небывалое в традиции научной философии — это включение в предмет философского усмотрения эмоциональных характеристик, — условий переживания мыслимого, в момент, когда мы мыслим,— целостного интеллектуально-эмоционального акта.

Ведь это традиционная прерогатива искусства, исторически определенная область художественного сознания, находящая теоретическое обоснование в эстетике. Таким образом, в самый момент подключения к философской традиции Гуссерль преобразует ее в эстетическую. Воссоединяя субъективное переживание и понятие, чувственное и рациональное, Гуссерль сближает предметы философского рассмотрения с образами искусства, действительно наделенными общезначимостью понятия и целостной структурой субъективного переживания. Значит, неосознанный идеал «философского усмотрения», по Гуссерлю,— это художественная мысль.

Не случайно философ в конце своей жизни будет писать о «поэзии истории философии» («Dichtung der Philosophiegeschichte»)*, которая отражала реальное движение буржуазного сознания, устремившегося к художественно-эстетическому постижению жизни, смысла человеческого существования, пытаясь тем самым преодолеть углублявшийся и обострявшийся кризис буржуазного общества. Не удивительно, что Хайдеггер поставил поэзию в центр философствования, чтобы с ее помощью преодолеть старую и построить новую метафизику, а Ясперс решительно заявил об эстетическом рассмотрении истории как единственно возможном в наше время. Что касается Мерло-Понти, то он создал свою метафизику именно в плане истории-поэзии: «Объективная история является догматическим рационализмом, является философией, а не тем, чем она претендует быть, историей того, что есть. То, что можно критиковать в моей истории-поэзии (histoire — Dichtung), это не то, что она выражает м е н я как философа,— это то, что она не выражает меня полностью, что она меня еще изменяет. История философии как наука есть communis opinio»**.

---

* E. H u s s e r l. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Husserliana. Band VI. Haag, Nijhoff, S. 513.

** M. M e r l e a u - P o n t y. Le Visible et l'invisible. Gallimard, Paris, 1964, p. 231.

Ясно, что это означало не только отказ от истории как науки, но и отказ от научного познания развития человека, человеческого общества, человеческих ценностей, отказ от науки вообще. Дегуманизация буржуазной культуры породила у буржуазных философов недоверие к научному познанию, его игнорирование и, в конечном счете, открытый отказ от него.

Реальная проблема — катастрофическая дегуманизация буржуазной культуры и науки, тупик, кризис философии, ее неподготовленность к решению проблем, поставленных всеобщим кризисом, запутанность и бессилие современного рационализма, как его называет Гуссерль,— эта реальная, катастрофическая ситуация порождает у основоположника феноменологии страх перед всяким научным абстрагированием: он стремится удержать целостный человеческий смысл. Но какой ценой?

Чтобы обеспечить гуманистический масштаб философии и философствования, Гуссерль втягивает в познавательный акт и в любой акт сознания эмоционально-волевые характеристики как гарантию истинности. При этом недопустимы психологизм и релятивизм — субъективность и эмоциональность, гарантирующие человеческий смысл и сопровождающие усмотрение предметов, должны быть общезначимы. Но ведь общезначимость и неповторимость человеческого смысла, целостность и непременная имплицация ее в познавательном и во всяком ином акте сознания достижима и достигнута в искусстве. Значит, в идеале Гуссерль мыслит философское усмотрение по типу познания в искусстве, а не науки. Общезначимость и истинность должны обеспечить связь феноменологии с реальностью. Отсюда интерес Гуссерля к логической и гносеологической проблематике, но уже с иным подтекстом, иным смыслом и иной целью. Ведь в искусстве знакомство с субъективностью осуществляется как отражение реальности, действительная жизнь служит источником художественного познания и гарантирует его достоверность. Но Гуссерль берет общественную практику в скобки, так же, как и теоретическую область. Феноменологическая редукция субъективности образует такие пустоты, которые могут быть заполнены только онтологическими конструкциями. Этот онтологический гомункулус условиями рождения отъединен от реальности и замкнут в измышленном интеллигибельном времени и пространстве, координаты которого не соотнесены с действительностью, с реальным историческим временем и пространством.

Феноменология и экзистенциализм, абсолютизирующие и гипостазирующие некоторые характеристики искусства, создают опасную, дезориентирующую онтологию, не оставляющую просвета для реальности. При несомненной гуманистической установке феноменология и экзистенциализм несут в себе опасный для судеб человечества идейный заряд, так как неспособны ориентироваться в реальной общественно-политической и исторической ситуации. О ненадежности их гуманизма свидетельствуют профашистская позиция Хайдеггера (фашизм для него — это «зов бытия»), резко отрицательное отношение к социализму и коммунизму у Ясперса, антисоветизм и антикоммунизм Мерло-Понти, политическое левачество Сартра и Моравиа (а в последнее время и Дюфренна), их увлечение «культурной революцией» в Китае и т. д. и т. п. Но это уже другая тема.

Евг. Габрилович

Четыре четверти

ЧЕТВЕРТАЯ ЧЕТВЕРТЬ

Глава пятая*

1.

Напомню: однажды на Волжской стройке я встретил начстройучастка с фамилией Незабудко.

Да, именно так нежно и трепетно звучала его фамилия, особенно странная при сопоставлении цветка незабудки с его фигурой, лицом и нравом. Он был небольшой, коренастый, широкий в груди и ладонях, весь движение, взрывы, задор, чертыхание — все бурлило, взмывало и клокотало в нем.

Незабудко шел напрямик, кипяще и прямодушно. Мне с ним было легко. И я как-то сразу понял, что не смогу не писать о нем: это было бы просто-напросто невозможно!

Десятки лет я работал в кино, пребывая в полной уверенности, что м о е — это «Машенька», обитатели меблирашек «Мечта», ночные дороги, осенние брызги на окнах, случайные спутники, домик на полустанке, неговорливость признаний, смутно мерцающих изнутри.

И вот теперь вдруг увидел в себе совершенно другое м о е, неотрывное от меня, как и то, что было когда-то во мне в «Мечте». Это м о е было в Незабудко.

Ближайшим итогом этого странного для меня ощущения был наш с Ю. Я. Райзманом фильм «Урок жизни». В нем мы затронули строителя Незабудко, переименованного нами в Ромашко. Впрочем, разница заключалась и в том, что Незабудко не жалел в работе себя, а Ромашко — ни себя, ни других. И с годами все больше жалел себя и все меньше других: мы пытались отобразить явление, весьма занимавшее общественное внимание тех лет.

Итак, способный руководитель, взбираясь все выше в должности, вкушая власть, начинает считать дело, порученное ему, некоей своей вотчиной. Он видит только себя и слушает только себя. Он ждет восторгов и получает их, да еще с обычной к восторгам приправой — лестью. Он, как Монблан, а по склонам нетающие снега — подлизы и подлипалы.

Но это лишь половина сюжета.

Другая его половина в том, что Ромашко женат.

Жену его звать Наташей. Когда-то, в студенчестве, у них была пламенная, выдающаяся любовь. С годами, как многое выдающееся, она стала обыкновенной — не у Наташи, нет (в ней все по-прежнему — случай редкий, однако возможный), а у Ромашко. Он любит свою Наташку, привязан к ней, однако Монблан и нетающие снега уже сделали свое дело.

Наташа кажется ему милой, но мелковатой, забавной, но простодушной, не понимающей жизни, беспомощной среди действительных, не воображаемых гроз. Ее слова — лепет, ее стремление стать ближе к нему в его делах и заботах — обычные женские притязания и пустопорожний вздор.

Разрыв. Наташа уезжает к подруге. Ромашко по-прежнему взбирается вверх, дорога становится все живописней, нетающие снега — все обильней. Все выше, быстрей, обильней, пока не приходит крах.

---

* См. «ИК», 1973, № 8.

Ромашко рухнул: теперь он самый простой инженер на самой обыкновенной далекой стройке. И вот тогда-то в тусклый бревенчатый дом к нему возвращается Наташа.

Все эти сплетения (такие простые в схеме, но бесконечно сложные, когда ведешь их осмотр и исследование шаг за шагом) отняли у нас немало хлопот и времени, пока не стали кинокартиной. Успех фильма был очень большой, однако в несколько неожиданном, я бы сказал, разрезе. Оказалось, что очень немногих интересует Ромашко, как некий знак общественной жизни, но почти всех занимает его семейная жизнь.

Подробно и горячо обсуждался вопрос о том, правильно ли поступила Наташа, уйдя от Ромашко, и хорошо ли сделала, вернувшись к нему, о том, как должен себя вести в семье муж, поглощенный большой и важной работой, и какой в этом случае должна быть жена; нарасхват шли такие материи, как трудности быта, дети, верность, измена, немеркнущая любовь, и такие предметы, как совесть, порядочность, честность, общность мыслей и душ и, наконец, взаимное уважение, заменяющее с возрастом гром страстей.

Почти все, кто смотрел картину, пробегали мимо судьбы Ромашко как начальника стройки, и почти всех приковывал ход его семейных невзгод. Из этого вытекал наглядно тот вывод, что мы с Райзманом снова влетели в «камерный круг», из которого пытались уйти в этом фильме.

И все-таки — мы это чувствовали — это был совсем другой фильм, не похожий на то, что мы делали раньше. В нем кипел Незабудко. То было его клокотание, его далекий, подземный гул. Мы видоизменили, «прогнули» Незабудко во имя выбранной проблематики, но именно он жил в картине под видом Ромашко, хотя, казалось, был столь далек от того.

2.

Словом, прожив на свете более полувека, уверенный, что нашел в искусстве с в о е, свою нить и что уже не оторвусь от нее, я вдруг натолкнулся на совсем иной пласт, столь же мне близкий. Видимо, был во мне некий второй горизонт, на который случайно наткнулся бур. И как только я пробрался туда, в незабудкинское, вкопался, так стал легко и раскованно (с той свободой, когда все ясно, а то, что не ясно, берется с размаха) писать по-другому и совсем о другом. Возник «Коммунист».

Добавлю, что даже сегодня — пусть это наивно и недоказанно — мне часто мерещится, что, может быть (как в каждом, кто пишет), есть во мне и другие слои, до которых мне теперь уже не добраться.

Но все это область домыслов; реально лишь то, что из н е з а б у д к и н с к о г о, слитого с тем, что всегда было и есть во мне, сложился фильм «Коммунист». Я не стану здесь говорить подробно об этой картине, блестяще поставленной Ю. Я. Райзманом, который и тут, как во всем, что мы делали вместе, очень помог мне в сценарии: о ней рассказано столько, что полней не расскажешь. Скажу лишь, что писался сценарий легко, я работал в том удивительном состоянии, когда не натужены ни душа, ни совесть, свободна рука и привольно бежит под пером строка. Я не думал ни о реестрах качеств, свойственных положительному герою, ни о рецептах того, каким ему надо быть, потому что герой мой на сей раз был я. Губанов, рубивший лес,— я. Губанов, нашедший Анюту,— я. Губанов, не помиравший под пулями,— я.

Хотя нет во мне ни малейшего сходства с губановским.

Видно, корни сплелись в глубине. Может быть, кровь у нас не одна, но одна группа крови.

3. Прогулки

Я стою в Мансуровском переулке возле большого бурого дома. Здесь в двадцатые годы жила одна близкая мне семья: муж Филиппок с женой Зиной. Он был газетчиком, она была счетоводом, им было по двадцать.

В те годы в комнате юных супругов стояли три стула, кровать, пианино, кушетка и дачный плетеный столик с фанерной доской.

За этим дачным столиком Филиппок в свободное от работы в редакции время писал книгу о жизни Ллойд-Джорджа с марксистских позиций.

Им было по двадцать, но Зина уже тогда была превосходной матерью и хозяйкой, вечно она что-то гладила, убирала, вытряхивала. Сын ее Васька, двух лет, был сероглаз, крепко вымыт, отлично воспитан и если орал, то только по дельному поводу. Впрочем, достаточно было поставить его на клавиатуру семейного пианино и позволить гвоздить по клавишам ногами, как он мгновенно стихал. Зина немного тревожилась этим странным явлением, опасаясь, что Васька пойдет в пианисты. Ей хотелось, чтобы он стал инженером.

Вообще она любила все точное, ясное, положительное, имеющее меру и вес. Ей было только двадцать, но она не раз говорила мне, что мечтает о времени, когда в комнате будет стоять большой стол, а за столом — ее большая семья, много-много детей, а потом много внуков, и чтобы все это шумело, двигалось, гомонило, требовало ухода, возни, беспокойств. Она обожала детей — кормить их, лечить, бинтовать, укладывать спать, купать, ставить градусники. Это была неугомонная жажда забот, хлопотни, она любила все прибранное, домашнее, свое — от сковородки до старой отцовской пепельницы.

Но Филиппка она не любила.

Она подштопывала его спортивные шаровары, стирала белье, готовила кушанье, лечила его, когда он болел, даже купала. Но она его не любила.

Впрочем, он этого не замечал. Он имел сильную склонность полежать, подремать. Зине стоило больших усилий растолкать его и воодушевить на дальнейшие битвы с Ллойд-Джорджем. Она делала это упорно, упрямо, как все, что делала в жизни, и Филиппок наконец вставал, натягивал спортивные шаровары, брал в руки перо и садился за дачный плетеный столик. Вокруг был свет и уют, жена, напевая, суетилась в своем, домашнем, Васька гудел в углу, и чудилось Филиппку, что все кругом любят его, не любит только Ллойд-Джордж. Но это было не так. Зина его не любила.

Она не бросала его потому, что он был нежно привязан к Ваське. Он не был отцом Васьки, но лучшего отчима невозможно было найти, хотя очень много возможных отчимов бродило вокруг. И еще потому, что вместе с Филиппком вошло в ее дом нечто новое, чего она никогда не видела с первым мужем, который оставил ее.

Это новое состояло в приятелях Филиппка журналистах, которые каждый вечер стекались к ним в гости — веселая, острая, молодая ватага, вечно споривша, бойкая, всегда озабоченная, всегда беззаботная, все и всех знающая, обо всем понимающая. Все они, даже женатые, были в общем без дома, и только Зина устроила Филиппку настоящий дом.

Сразу кто-нибудь из гостей отряжался за пивом, и долго шумели словесные сшибки, и каждый в шуме, дыме и пиве кричал о том, каким должен быть журналист двадцатого века и каким журналистом намерен быть он. Затем садились за воблу и огурцы. Тут мужчины опять начинали споры, а жены, у которых не было настоящего дома, учились у Зины, каким должен быть настоящий дом. С месяцами приходило все больше гостей, споры сделались накаленней, в комнате стало так тесно и горячо, что Ваську выносили спать в коридор.

Как далека была Зина от этого мира и как далеко отстоял этот мир от всего того, чем был ее прежний муж, прежний дом! Сперва она была опрокинута этим грохотом, этим шумом восторгов, презрений, имен. Однако натура сильная, жгучая, она в короткий срок без усилий вошла в этот огненный перекат, жадно впитывая его смысл и ход. И вот уже и она громила академистов, низвергала все ношеное, затрепанное, зашарканное и возносила незнаемое в искусстве.

Теперь она любила свой дом, сына Ваську и неведомое в искусстве.

Но Филиппка она не любила.

Он был рохлей, телятиной, совершенно

беспомощным даже в самых простых практических делах, и это раздражало ее. Стыдно сказать, но он не знал, как вбить гвоздь, зажарить яичницу, починить сгоревшие электропробки. Все это Зина делала сама: даже исправляла водопровод и оклеивала комнату обоями.

К тому же его надо было вечно толкать, чтобы он работал. Не будь Зины, он, кажется, так бы и залег навсегда на своей кушетке. Зина светилась опрятностью и красотой, а Филипп, скажу сразу, был не слишком красив и опрятен. И все женщины, в особенности подруги, удивлялись, как Зина могла выйти за Филиппка, и каждой приходилось в подробностях объяснять, что все это из-за сына Васьки.

Впрочем, каким бы он ни был, муж ее Филиппок, он принадлежал ее дому, тому гнезду, которое она свила, и Зина умело и точно начальствовала над мужем и всеми его делами. Она подсказывала ему сюжеты статей, гоняла по библиотекам за материалами, ликовала, когда к нему приходил успех, и плакала, когда его постигала авария. И снова толкала вперед и вперед, передавая свое упорство, энергию, волю. Филипп и в горе и в радости клонился к кушетке, Зина тащила его к чернильнице и перу.

При всех своих хлопотах по дому, Ваське и мужу, она каждый день в восемь утра убегала на службу — ей было двадцать с немногим, когда она уже ведала счетной группой в большом учреждении. А вернувшись с работы в шесть, она принималась тут же стучать молотком или что-то шить или что-то вязать, мурлыча какие-то песенки, в то время как Филиппок глядел на нее преданными глазами и мямлил слова любви, отрываясь от рукописи на дачном столе. И эти промямленные, пугливые, оторванные от рукописи слова тоже выводили ее из себя, ибо те, кто вечерами бывал в ее доме, пророки предбудущих искусств, нашептывали ей слова куда более сладостные и горячие. Впрочем, никто не мог похвастаться ее особым вниманием: Зина держалась!

Ей было уже двадцать с многим, когда она в первый раз поехала с Васькой к Черному морю. Филипп остался в Москве, чтобы доделать поправки к Ллойд-Джорджу. Поправки он сдал, книга была наконец закончена, Филипп получил аванс и поехал к жене на юг.

Зина радостно встретила его, она загорела, и в своем скромном платьице, столь знакомом ему, с короткими по-мальчишески волосами и потрясающими ногами показалась ему такой восхитительной, что он так и обмер, спускаясь с платформы. Вместе с Зиной его встречала гурьба ее друзей, но это была уже другая гурьба других друзей, нечто более близкое ей по профессии: инженеры, экономисты. Они встретили Филиппка громовым «ура», обнимали и целовали его. Люди, как оказалось, были они заводные, и вместе с ними Зина и Филиппок шатались по пляжу, прошвырнувались в волейбол и пили рислинг в подвальчике, где играл фокстроты и вальсы красивый длинноволосый скрипач.

Филипп отдыхал. Он отдыхал от газеты, гранок, Ллойд-Джорджа, с ним рядом была жена, и тут же был Васька, с которым он уходил на парусной лодке в морской простор, бескрайний, непостижимый, какой-то соленый на глаз и на слух.

Однажды, вернувшись с такой прогулки, он застал рядом с Зиной того самого скрипача, который так превосходно играл фокстроты. Тот отпрянул от Зины в таком замешательстве, что это заметил даже Васька. Скрипач, поболтавшись, ушел, Филипп потребовал от жены объяснения.

Зина со свойственной ей прямотой, решительностью и внутренним ощущением Филиппка, как мямли и киселя, сказала, что этот скрипач ей по вкусу.— Однако это очень широкое понятие! — сказал Филиппок.— Да, широкое! — отвечала она.

И тут произошло нечто такое, чего невозможно было предвидеть. Филипп вдруг шваркнул о стену стакан, затем другой, а потом начал крушить все вокруг, ломая стулья, тарелки, даже комод. Зина так и застыла от изумления: ни разу в жизни она не видела ничего подобного в Филиппке.

Разделавшись с тарелками и комодом, муж бросился на нее с кулаками, да так яростно и остервенело, что она едва отбилась от него ногами. И отбиваясь, внезапно почувствовала, что ей нравится в нем этот пыл, эта гроза, это прекрасное мужество, побуждающее мужчину громить тарелки и стены во имя той, что любима им. Отбиваясь, она вдруг почувствовала, что была несправедлива к бедному Филиппку, что в общем он дорог ей и что, может быть, она даже любит его. И плача, она сказала ему об этом, когда он поутих, но одновременно, плача, подчеркнула и его вину в этом семейном казусе: он рохля, невнимателен к ней, любит поспать и не умеет даже зажарить яичницу.

Они помирились и вскоре уехали с черноморских пляжей домой, и следствием этого примирения было рождение сына Кости. Настал зенит в жизни моей героини. Ей было уже далеко не двадцать, и у нее теперь было все, о чем она мечтала: прекрасный, прибранный, шумный дом, большой стол, два сына, которых надо было лелеять, кормить, одевать, раздевать, звать к ним врачей, ставить градусники и компрессы, детский шум в доме, детские радости, детский плач, игрушки в углу, на ковре, на диване, две кроватки — одна почти взрослая, другая крохотная, беспомощная, пахнущая пеленками и молоком. Да и на службе все складывалось отлично: Зина уже руководила финансовым сектором и училась заочно в институте. Упорная, властная, живая, она заставила Филиппка приняться за новую книгу — газета мельчила его, утверждала она, засасывала, дробила по пустякам, пора было уходить из редакции и приняться за настоящее дело.

Филипп неохотно покинул газету, он пятился, упирался, он терпеть не мог перемен в судьбе, переломов в налаженном. Но понукаемый Зиной, он наконец расстался со своим кабинетом и взялся за труд по истории британского лейборизма. Теперь Зина любила свой дом, свой большой стол, Ваську, Костю, их градусники и кроватки, и то, что Филипп сидит за большим трудом.

Но Филиппка она все-таки не любила.

То был зенит. Однако зенит — это коварная точка, он венчает не только восход, но и начинает собой нисхождение. Жизнь Зины перевалила через вершину, пошли потери.

Погиб сын Васька, попав под машину — говорят, что ребенок, которого любишь не в меру, недолговечен, как все, что любишь не в меру. Именно так, беспредельно, Зина любила Ваську. Это был ее первенец, ее счастье, он был чем-то особенным в ней, чем-то таким, что плакало, бормотало в ней задолго до времени, когда он появился на свет — с той поры, как она себя помнила. Она мечтала о том, как он вырастет и как вокруг замелькают девушки, и как она выберет для него жену — придирчиво, прозорливо — ведь мало кто разбирался в женщинах так хорошо, как она, и от нее ничего не смогли бы припрятать; и как потом пойдут внуки, и как для внуков она тоже выберет жен, столь же точно и проницательно; а когда придет ее смерть, то все это бесчисленное, разноликое, всевозможное, но родное, пойдет за гробом в слезах, поминая ее многогрешную, неистовую в страстях, но бывшую всему основой.

И вдруг все это застыло: Васьки не стало.

И вот уже его предают огню — тело сына, которое она мыла и пеленала, кормила и берегла и каждую ссадину на котором считала бедой. Все это горело теперь в печи — Васька, его лоб, руки, глаза, привычки, его болезни и выздоровления, все, чем он был, чем должен был стать, и то, как он прижимался к ней и как во сне звал ее, и все бесчетное, что она знала о нем и что только она как мать могла понять в нем. Слабое тельце, которое уже ничем нельзя уберечь — ни бегством, ни криками, ни объятиями.

Васьки не стало, и только вещи его продолжали жить — все эти кепки и башмаки, тетради, рисунки, футбольный мяч, эти рубашки и тенниски, еще хранившие его запах. Им было нипочем, ни хуже, ни лучше. И эти вещи, которым ни хуже, ни лучше, которым плевать на смерть, были самым страшным и беспощадным для матери.

На долгие дни Зина онемела от горя —

только теперь Филипп понял истинный смысл этих слов. Она убедила себя: судьба нанесла ей удар за то, что она слишком много любви и забот отдавала младшему сыну Косте, обходя своей нежностью Ваську, который (как каждый, кого уже нет) был лучше, умней, добрей и подавал тьму надежд. И так как Филипп был в известной мере виновником появления Кости на свет, то он ей совсем опротивел.

Но — странное дело! — хотя это было так, она по-прежнему наставляла его в делах, подталкивала, руководила, советовала, ликовала, когда на долю его выпадал успех, и горевала, когда на долю шли неудачи.

Он раздражал ее всем — манерой ходить, есть, говорить, умываться, кашлять,— но дом оставался домом, и все в ее доме должно быть налажено, устроено и на верном пути.

Ей было уже вовсе не двадцать, когда она встретила инженера-путейца и полюбила его и совсем потеряла голову и стала вдруг исчезать подолгу неизвестно куда. И тогда Филипп занимался Костей, кормил его, мыл, одевал, играл с ним, гулял, рассказывал ему о деревьях, звездах, солдатах, пушках и океанах и объяснял ему все, что умел объяснить.

Но вот столь же вдруг опять появлялась Зина и сразу, без паузы и пояснений, начинала все прибирать, протирать, наводить порядок, как если бы отлучилась к соседям на пять минут. Филиппок ни о чем не спрашивал, а если бы и спросил, то у нее, конечно, нашлись бы достаточно яркие слова, чтобы его оборвать и поставить на место.

Всю войну Филипп провел на фронте в армейской газете, жена и Костя жили в эвакуации. Там Зина заочно окончила институт и стала начальником планового отдела. Она прекрасно справлялась с работой, ее чрезвычайно ценили. Здесь же, в эвакуации, жребий снова столкнул ее с инженером-путейцем, и снова вспыхнула их любовь, обрубленная мировой катастрофой. Это был рок, любовь на всю жизнь.

Однако после войны она не пошла к путейцу, а пошла к Филиппку, хотя Филиппка не любила. Она объясняла подругам, что сыну Косте нужен отец. Но вернувшись к Филиппку, она не рассталась с путейцем.

Филипп между тем шел от успеха к успеху. Он выпустил несколько превосходных книг и слыл отличным международником. Впрочем, опять же без Зины он немного бы достиг: ведь талант, лишенный управления, руководства, сам в себе бестолков и глуп.

В Филиппе она преуспела, но в более сложном потери шли косяком. Сперва ушел инженер-путеец. Он сказал Зине, что оба они уже в слишком солидных летах для романа. Зина нимало этого не считала, но из гордости не возражала ему. Самое подлое заключалось в том, что инженер вернулся к своей жене: столько лет Зина торжествовала над женой инженера, теперь жена инженера торжествовала над ней. Это терзало Зину, и Филиппок был ею заброшен совсем.

Всю нежность свою, весь жар своей пламенной, пылкой натуры, жаждущей кого-нибудь опекать, направлять, налаживать ему жизнь и счастье, она обратила на сына Костю. На долгое время он стал для нее всем: годы тревог о том, что он плохо ест, мало спит, борьба с ангинами и дурными отметками, беспокойство о том, что он слишком много читает и ни в кого не влюбляется, а потом, что слишком влюбляется и совсем перестал читать.

Она самолично готовила его в институт, хотя профпрофиль, избранный им, был ей далек. Она сделала из него превосходного парня. Исподволь, шаг за шагом, когда Костя был еще на четвертом курсе, она выбирала ему невесту, полагая, что ранний брак для мужчины — это лучший брак, ибо отсекает безнравственность. И Костя, действительно, рано женился, но женился как раз не на той, кого ему выбрала Зина, а совсем на другой, на ком-то ужасном, грубом и дерзком. И эта женитьба была для Зины нестерпимой потерей, может быть, самой скорбной после потери Васи. Сын отпал, сменил ее дом на другой, полный грубости, резкости, равнодушия к его знаниям, воспитанию, такту, сын ушел от нее, которая так

любила его и берегла, куда-то туда, где его не ценили и уж, конечно, не берегли, а обращались с ним так, как обращаются со всеми мужьями жены, уверенные в себе. И самое странное заключалось в том, что Костя любил этот свой новый и равнодушный дом, и не проявлял никакого желания вернуться обратно.

Зине было теперь уже далеко-далеко-далеко не двадцать — в комнате у нее по-прежнему находился тот самый широкий стол, о котором она мечтала еще девчонкой, но вокруг стола не было ни детей, ни внуков, и не слышалось гомона, шума, сумятицы, голосов. За деревянным простором, сверкавшим матовым глянцем, сидели всего только двое: Зина и Филиппок.

Зина купила себе щенка. Он был маленький, слабый, с бессильными лапками, мокрым носом и беззащитным помахиванием хвоста. Он бегал за Зиной, потявкивая и падая. Она дала ему имя Тявка.

Теперь большой стол ее дома стал казаться ей не таким одиноким — у ног ее лежал Тявка. Вернулись светлые дни купаний, кормлений, врачей — все свободное время Зина нянчилась с Тявкой. Он обожал ее. Восторг великой щенячьей любви коснулся ее, дом для нее расцвел, и живость, задор, проворство вернулись к ней.

Дом вновь расцвел еще и потому, что к ним почти на полгода переселилась внучка Маришка: сын Костя с женой уехал на Дальний Восток. Все засветилось и ожило, зашумели уборки и стирки, закружился вихрь сладостных беспокойств о мокрых чулочках, измазанной рожице, отскочивших пуговицах, милая сердцу возня с нежеланием есть манную кашу и желанием есть шоколад.

Но через полгода вернулся сын Костя с супругой, и внучка Маришка без грусти и колебаний перекочевала к ним и совершенно спокойно рассталась с бабулей, обнаружив такую же черствость натуры, как ее мать.

Видимо — так говорят мудрецы — ждать благодарности от людей, которых ты любишь, есть самое последнее дело.

Один только Тявка никуда не ушел, да и не хотел уходить. Он стал огромным псом, получал медали на выставках — Зина, занятая на службе и по хозяйству, находила терпение, силы и время подолгу дрессировать его. Он был весь увешан выставочными медалями, нашитыми на ленту, перекинутую через плечо. Стало даже как-то неловко называть его Тявкой, и Зина переименовала его в Тявкача. И Тявкач любил ее с такой беззаветностью, с какой, как казалось ей, никто ее никогда не любил, даже тот инженер, ради которого она поступилась супружеской верностью.

Прошло еще время, Зина ушла на пенсию. Ее проводили любовно и дружески — она, действительно, была не только отличным работником, но и верным товарищем, всегда готовым прийти на помощь, начальником сильным, но добрым. Ее задарили цветами, прощальный вечер прошел с тем мягким весельем, которое при расставании дороже всего. На вечере присутствовал Филиппок в темном костюме, неловкий и элегантный, ему жали руки и обнимали и говорили, что у него замечательная жена. И Филиппок, сияя, поднял бокал и сказал блестящую речь в честь Зины, рассказав про то, какая она, про свой дом, устроенный ею, про сына Костю и внучку Маришку и про бывшего Тявку, а ныне Тявкача. Этот тост, смешной, задумчивый и сердечный, как полагается, когда подводишь черту, был встречен бурей рукоплесканий, и Зина, глотая слезы, обняла Филиппка и расцеловала его — впервые за много лет.

Теперь все свои свободные дни Зина отдала целиком Тявкачу. Он был служебным псом потрясающей силы: к нему в трудных случаях обращался даже угрозыск.

Но прошло еще пять-шесть лет, и он вдруг занемог. Зина сразу заметила, что он как-то плохо видит. Он стал слабеть. В страхе она обратилась к тем, кому оставалась верной всю жизнь — к докторам. Однако собачьи врачи были еще темней человечьих, они ничего не могли понять в болезни бедного пса, хотя, как и человечьи, делали знающие глаза и говорили слова, полные небрежной

уверенности. Зине казалось, что они беспокоятся не о Тявкаче, а о том, как бы он не куснул их за ляжку. По совету друзей, знающих в жизни толк, она побежала к гомеопатам. Те решительно взялись за Тявкача, но по мере того, как он все слабел и худел, стали блекнуть и отпадать, говоря, что гомеопаты пригодны только для человека. А Тявкач уже едва поднимался на ноги, и Зина выносила его на балкон, обвязав платком — это несчастное тело, эти скорбно и быстро дышавшие ребра великого друга.

Однажды он все же набрался сил, встал и, шатаясь на слабых ногах, пришел к Зине в комнату. Она закричала, увидев его страшные, последние глаза. Он упал, хотел встать и снова упал. Из пасти, ужасной для всех, но всегда такой ласковой для нее, выбилась кровь. Крича, она обнимала его, взывая о помощи к вбежавшему Филиппку, который так долго боролся в книгах своих со всяческим социальным злом, что, казалось, мог бы теперь побороться и с самой смертью. Но Филиппок, написав столько книг, все же не знал, как бороться со смертью. Пес застонал, закатил глаза и затих. Все было кончено для бывшего Тявкача, в юности Тявки.

Эта смерть стала резкой гранью для Зины, она осталась одна, без живой души: Филиппка она никогда не считала за душу. Чтобы заполнить брешь и вернуть дому жизнь, она купила двух попугаев. Но они были так говорливы и суетны, их жадная, алчущая корма привязанность была столь далека от неоглядной любви Тявкача, что вскоре они опротивели ей, и она отпустила их.

Дом снова притих. Стал быстро стареть Филиппок, но по-прежнему писал превосходные книги. Он был так стар и так знаменит, что новое поколение удивлялось тому, что он, оказывается, еще существует на свете.

Постарела и Зина. Появилась одышка — с изумлением и вроде бы с недоверием почувствовала она боль в груди при быстрых движениях. Боль не уходила. Она обратилась к врачам, несмотря на все отвращение к ним после гибели Тявки. Но и человечьи врачи знали не более песьих и тоже качали головами.

Потом, также вдруг, заболели ноги, и она, всегда живая, быстрая, деятельная, своевольная, ходила теперь, опираясь на костыли. Она дряхлела, но жажда жизни, движений, огня сохранилась. По ночам ей снились сны, что она молода, что куда-то бежит на своих длинных, стройных ногах, вдыхая ветер, чему-то радуясь и смеясь — как всегда во сне, нельзя понять причину радости или смеха: впрочем, это бывает не только во сне, но и в молодости. Ей начали сниться ее мальчуганы — покойный сын Васька, и сын Константин, и внучка Маришка, и Тявка, и болезни детей, и ангины, и градусники, и тот инженер, и много всякой большой и пустячной всячины, что составляло жизнь. И только муж Филиппок ей не приснился ни разу.

А он между тем написал свою последнюю книгу, венчавшую его жизнь, и робко и нерешительно преподнес ее Зине. Вечером, лежа в постели, Зина небрежно развернула ее — она привыкла к печатным опусам мужа и похвалам, которые сыпались на него, она считала талант его ограниченным, средним, а похвалы чрезмерными, и часто в пылу раздражения говорила ему об этом.

На титульном листе стояла такая надпись:

«Дорогая моя, любимая и единственная!

Все, что я написал, задумал, выполнил в моей долгой работе — все это ты, от тебя — твои мысли, воля, настойчивость, побуждавшие меня к труду.

Я хочу еще раз сказать тебе, как огромна моя благодарность тебе, как безгранично мое уважение к тебе, столько сделавшей для меня. Я хочу, чтобы все понимали, что и теперь, когда все подходит к концу, когда осталось совсем мало времени, чтобы жить, дышать, ходить, ссориться, я люблю тебя так же, как в те далекие годы, когда все началось, и ты пустилась в путь с таким утлым мужем, как я. Жизнь — штука замысловатая, и у нас с тобой она была, пожалуй, замысловатей, чем у других, но ты прожила ее достойно и гордо. Я хочу, чтобы это знали все.

Целую тебя, моя ненаглядная.

Твой Филиппок».

Она прочла это вскользь, небрежно, как читала в течение жизни многие надписи на его книгах, обращенные к ней. Потом прочла еще раз. И вдруг в тишине, в ночном перестукивании часов, пронзила ее странная мысль о том, что из всех, кто прошел, промелькнул, прошумел в ее жизни, только он один и любил ее. Он и, конечно, Тявка. Он был единственным, кто не ушел, не стушевался во времени, не изменил — единственным, что осталось от дома, тревог, суетни, большого стола, детей, внуков, врачей, попугаев, инженера-путейца и многих других. И плача, в ночном бормотании города, она вдруг поняла, что слова о том, что теперь все подходит к концу и осталось так мало времени для того, чтобы жить, дышать, ходить, ссориться — не простые слова, как и слова о том, что он любит ее так, как в те далекие годы, когда все это началось. И утирая слезы ладонями и сорочкой, она дала себе клятву любить его и беречь и стать для него под конец той семьей, которой он всегда был лишен.

Все изменилось с той ночи. Она берегла, целовала его, готовила ему простоквашу и сырники, давала пилюли, ставила градусники и гуляла с ним вечерами, опираясь на его нетвердую старую руку.

И каждый раз рыдания сотрясали ее, когда она перечитывала его слова о том, как она ему дорога, и о том, что все, что он написал — от нее — ее мысли, воля, настойчивость, и о том, как огромно его уважение к ней, и о том, что она прожила жизнь достойно и гордо. Она утирала слезы ладонями и платком.

Теперь она любила свой дом и свою любовь к Филиппку.

Но Филиппка, хоть убей, она не любила.

Глава шестая

1.

В последний раз мы сели с ним за рабочий стол много лет назад, чтобы написать сценарий для фильма, который был заранее окрещен нами: «Ночь размышлений». Это должна была быть картина о старом, хорошем, умном человеке, который однажды в глухую ночь оказался вдали от семьи, в гостинице районного городка. В бессонице он вспоминает всю свою жизнь, все счастливое в ней и несчастное, все правильное и ложное, все, за чем он гнался впустую, но и все, чего он достиг. Свою работу, свою семью. Свое время.

Я не знаю, чем закончился бы этот сюжет «Размышлений», потому что мы с М. И. Роммом так и не завершили работу. Многие годы мы вместе писали сценарии, и всегда дело шло довольно легко, без особых запинок, благодаря удивительной способности Ромма как бы лепить характеры на лету, как бы выхватывать необходимые реплики в потоке мыслей и слов, проносящихся мимо. Но тут, в этой последней нашей совместной работе, дело у нас не пошло.

Может быть, потому, что каждый из нас прожил жизнь и у каждого было свое понимание того, о чем должен думать старик в ночь размышлений. А верней всего потому, что Ромм как художник уже ушел от того, что мы делали с ним до этой работы. Он, как всегда, искал новое, необычное и негаданное, а я уже не поспевал за ним. Мне кажется, что такое предположение наиболее верно, потому что вскоре затем Ромм создал такие свои полотна, как «Девять дней» и «Обыкновенный фашизм», фильмы, ознаменовавшие решительный, неожиданный поворот в его творчестве.

Я понимал это, и все же в душе меня не оставляла наивная, но не гаснувшая надежда, что когда-нибудь мы снова засядем за стол и все же расскажем о том, что думают старики. Сделаем ночь размышлений.

Теперь этой надежды нет: нельзя надолго откладывать что-либо в жизни. Нет Ромма. Умер не только художник, удивительный своим темпераментом, одержимостью, умер не только поразительный человек — умерли ожидания, связанные с ним, ожидание его нового, еще невиданного нами шага. Мы не будем больше ждать картин Ромма. Мировой кинематограф стал намного бедней.

Я немного знал людей, так преданных искусству, как он.

Он порой поражал своим громадным трудом, стремительностью неистового таланта. Сколь часто мы, друзья его, не понимали этой стремительности, его бушеваний и обрушивали на него претензии, питаемые нашим непониманием.

Теперь его нет, и я вспоминаю наши первые годы знакомства, когда он был сценаристом, переводил на русский язык Эмиля Золя, ходил в привычной по тем временам толстовке и когда мы с ним на первых порах мечтали о том, что все повернем в искусстве. С тех пор прошла жизнь. Повернуть искусство оказалось баснословно трудней, чем об этом мечталось, когда тебе было двадцать пять лет и ты ходил в толстовке. И все же — от юности до кончины — советский художник Ромм искал и искал неизведанное. И часто блестяще его находил. С неистовством, честно, самозабвенно.

А это едва ли не самый светлый венок на могиле действительного таланта.

2.

«Твой современник» был пятой нашей совместной картиной с Ю. Райзманом — «Последняя ночь», «Машенька», «Урок жизни», «Коммунист»,— не знаю, благодарить ли судьбу за то, что она свела меня с этим удивительным режиссером, или же попрекать ее в том, что из-за этой встречи я перестал писать повести и рассказы и сполз на неясный и, скажу честно, анафемски трудный путь?

Но хорош или грозен этот удел, я сделался сценаристом и остался им на всю жизнь, и будучи таковым, написал вместе с Райзманом кинодраму под именем «Твой современник», которая при рождении называлась несколько по-иному: «Время тревог и надежд».

Сценаристу не полагается писать предисловий и посвящений к своим работам. Не отступлю от этих традиций и я. Напишу всего только п о с л е с л о в и е к кинокартине «Твой современник», то есть попробую кое-что разъяснить в кинофильме, который зритель предположительно уже видел и, стало быть (льщу себя этой надеждой), запомнил сюжетный рисунок, людей, возможно, даже отдельные сцены. Эта надежда избавляет меня хотя бы от необходимости пересказывать фабулу.

Замечу здесь кстати, что вся книга «Четыре четверти» есть, в общем, не что иное, как некое послесловие ко всему в моей жизни. И все же «Твой современник», как кажется, требует чего-то отдельного — ведь именно этот фильм вызвал такое число рецензий, писем, недоумений, претензий, восторгов и возражений, какого не возбуждала ни одна наша (общая с Ю. Я. Райзманом) картина.

Итак, послесловие к фильму — читатель простит мне эту причуду.

3.

«Твой современник». Зачем такое название? Некоторые из писавших нам подчеркивали его назидательность, декларативность.

Суть дела, однако, в том, что понятие «твой современник» в «Твоем современнике» есть понятие множественное, мы пытались создать его из потока образов, а не персонифицировать в главном действующем лице. Твой современник не только Губанов, но и Ниточкин, и Зойка, и Катя, и Миша, и мать Миши, и все участники заседаний, как и все прочие персонажи, хорошие и дурные, это весь поток людей, раздумий, суждений и времени. Вообще п о т о к является одним из основополагающих принципов нашей ленты, однако поток не случайный, а строго организованный.

Здесь требуется краткое разъяснение.

Некоторое время тому назад немалую популярность приобрела в киноискусстве так называемая «экранная достоверность», выраженная небрежным, случайным строением кадра, «потоком жизни», захваченной врасплох, импровизацией в режиссуре, непрофессиональной актерской игрой. Потом интерес к такой достоверности несколько потускнел (в художественном кино).

В «Твоем современнике» мы попытались вернуться к ней. Однако не к достоверности, выраженной небрежностью, случаем, «пой-

манным эпизодом», режиссерской, актерской, операторской импровизацией. Нет, к достоверности, являющейся результатом самых больших профессиональных усилий во всех компонентах фильма, где все предусмотрено, заранее найдено и определено.

У зрителя должно создаваться ощущение, что все, что он видит, действительно как бы подсмотрено скрытой, замаскированной камерой, как бы поймано на лету, настолько это «именно так», точно и достоверно. Но это не замаскированная, а я сказал бы, принципиально размаскированная камера, где, повторяю, все профессионально, сугубо профессионально, нет ничего случайного, где строго обдумана, распланирована и установлена режиссером каждая сцена, каждый кадр, все отрепетировано, заранее подготовлено и учтено.

У зрителя возникает эффект присутствия, однако этот эффект достигается не случайным глазом камеры, а глазом камеры, сложно организованным,— достоверность любой детали, любого словесного или мимического аккорда.

Таков принцип, положенный в основу картины. Я говорю здесь, конечно, о наших намерениях. Осуществлены ли они?

Не знаю.

Далее. Некоторые из писавших о фильме утверждали, что Губанову противостоят бюрократы. Это совсем не так.

Все крупные деятели, с кем соприкасался Губанов при рассмотрении своего нового проекта,— люди огромных масштабов работы, исследующие его предложение всесторонне и государственно. Это относится, конечно, и к академику и к сердитому министру. Их доказательства серьезны, равно как серьезны и основательны доказательства других противников Губанова. Дело именно в том, что все противостоящее Губанову взвешено и доказательно, как доказательно и взвешено все то, что он приводит в обоснование своей правоты. Обе стороны отстаивают государственные интересы. Здесь нет ни консерваторов, ни новаторов, и технический спор, начатый Губановым, не закончен пока, по-видимому, не только в фильме, но и в жизни. Поэтому авторы и отказываются от показа финала, итога спора, не в их силах завершить его.

Итак, правильны ли технически и экономически доводы Губанова? Об этом-то и идет спор, не завершенный в фильме. Существенно то, что Губанов (крупный специалист) считает их абсолютно верными, имеет неопровержимые, по его мнению, доказательства, а раз так, то видит свой долг коммуниста в том, чтобы поднять это дело, хотя понимает, что такой оборот грозит ему лично крупнейшей бедой.

Нам порой говорили: это еще не геройство. Наш ответ: поставьте себя на место Губанова — вопрос о трусости и отваге решается только таким, экспериментальным путем.

Нам нужны герои ответственности. Той партийной ответственности, когда человек не ищет приказов, не мается по ночам, угадывая намерения начальства, а действует сообразно совести, открыто, ответственно, отстаивая то, что считает верным. Если вдуматься, то такие драмы ответственности (разных масштабов) — на каждом шагу. Их даже больше многих других повседневных драм. Они ежечасны.

Мысль Губанова широка. Есть немало вещей и явлений вокруг, которые он воспринимает критически. Но критически с позиций социализма, с тех позиций, которые он утверждает в своем заключительном интервью перед лицом другого, противостоящего нам мира. Интервью это для Губанова — не декларация, оно такая же часть его существа, как разговоры с Ниточкиным, с Зойкой, с другими. Это следствие больших, подытоживающих раздумий, куда входит все пережитое, наблюденное — и прекрасное и дурное. Это вывод всей жизни, символ прочной и окончательной веры.

Поэтому, думается, неправы те (немногие) рецензенты, которые возражали против сцены с американскими журналистами. Опустить ее — значило сказать о Губанове полуправду.

Говорят, что Губанов сух. Нет, он не сух, он сдержан и ироничен. Он знает цену и

правде и лжи. На виду его мысль, сердце скрыто. И только Зойке, смешной и быстрой девчушке, он говорит о своих невзгодах. Одной только ей внезапно (внешне насмешливыми словами) он поверяет свою боль. И никому другому, ни сыну, ни Ниточкину, ни бывшей жене. Почему? Может быть, потому, что чиста грешная душа Зойки в ее жажде нежности и любви, перед такими хочется исповедоваться.

4.

Наша картина — опыт кинороман а. Каждую ветвь, каждый образ фильма нам хотелось сделать как бы странички некоей крохотной энциклопедии времени. Удалось ли нам это? Мне кажется — не всегда. Есть в иных наших персонажах туманность, расплывчатость, неопределенность, например в Мише, сыне Губанова. Об этом справедливо и горячо нам писали зрители.

Но о трех персонажах фильма мне хочется особо поговорить, так как они вызывали иногда не совсем точные, на мой взгляд, толкования.

Во-первых, о Зойке. Зойку, фабричную девушку, нередко (и в письмах к авторам, и в рецензиях) называли вульгарной, пустой, недалекой. Беру ее под защиту.

На мой взгляд, это чудесная девушка, добрая, искренняя и звонкая, жаждущая радости, смеха и всего веселого и хорошего на земле.

Да, она мечтает о муже и ищет мужа — этим, кроме работы, заполнена ее судьба. Однако судьба ее такова, что сколько ни прихорашивается наша Зойка, как ни взбивает прическу, парней вокруг все нет и нет, хотя, видать, и были у нее парни. И вот сидишь в общежитии в субботний вечер, когда везде так весело и прекрасно и всюду радио и гармошки. И стираешь от скуки белье. Беда!

Что же тут вульгарного и пустого в этой беде? Беда!

Нет, не вульгарна Зойка и не пуста. И в комбригаде она, и общественная ее мысль, вероятно, на уровне. Но, господи, боже мой, так хочется, чтобы был рядом любимый, постоянно любимый, да не за пол-литра, а из-за того, что нравится ему Зойка с ее носом, платьями, смехом и не может он жить без нее, помрет без нее, а с ней будет жить до гроба.

Мне думается, что самая сердцевина Зойки, все существо явления, которое она собой представляет, вся суть тех парней, в которых она влюблялась и с которыми танцевала, заключены в последних словах ее диалога с Губановым.

— Странный какой-то вы! — говорит она ему на прощание.

— Чем странный? — недоумевает Губанов.

— Вежливый,— отвечает, подумав, она.

Зойка прекрасна, отзывчива, она радуется чужому счастью, плачет над чужим горем, Зойке могут доверить все самое лучшее или горестное и общество, и государство, и человек.

Я много видел таких девушек на войне. И особенно после войны. И знаю, что все это куда значительней и важней, чем кажется с высоты полета. Это явление не жанровое, а социальное. Зойка — не разовый персонаж, она — из энциклопедии.

Почти все рецензенты изобличали Елизавету Кондратьевну (первую жену Губанова, мать Миши) в мещанстве. В эгоизме, диктаторстве и ретроградстве. Смею заметить, что задумана Елизавета Кондратьевна по-другому.

Она прекрасная мать, вся ее жизнь была отдана сыну. Бессонные ночи, когда он болел, бесчисленные волнения, когда он учился в школе. Мучительные усилия, чтобы он стал студентом одного из лучших институтов страны. Всегда они были вместе, всегда она воспринимала себя и сына как нечто единое. Конечно (и это естественно), она мечтала, чтобы ее сын, которому она отдала жизнь, стал инженером, вышел бы на просторный путь. И вдруг все гибнет. Сын влюбляется в неясную, незнакомую (и значит, вредную) женщину, конец институту, замкнутость там, где у матери с сыном никогда не было тайн. Крах!

Какой уж тут эгоизм (хотя она сама со-

знается в нем)? Какое диктаторство (хотя она готова признать и это)? Елизавета Кондратьевна слишком слаба и для себялюбивца и для диктатора.

Все это (она и сын, и то, что происходит с сыном и с ней) — тоже всегдашне, вседневно, обыкновенно. Это страничка энциклопедии.

Два слова о Ниточкине. Часто писали, что Ниточкин чудаковат. Не думаю. Ниточкин только прикидывается чудаком. Он прекрасно все видит, все понимает, во всем разбирается и своими чудачествами намеренно делает смешней и нелепей то, что ему представляется нелепым и смешным. Он очень умен. И внушительно образован. И не в одной только своей области: здесь, видимо, он вообще велик.

Манера его говорить такова, что никогда не поймешь — всерьез он это или с подтекстом. И кепка его, и пальтецо — это тоже с подтекстом. И разговор о том, что следует жить страстями. Он все время подтрунивает над Губановым. Над ним, над самим собой, над своими покупками, над своей женой, влюбившись в которую он провалил экзамен. Он далеко не смешон, он играет смешного.

Ниточкин (кроме Кати — невесты, а потом жены Миши), может быть, действительно самый новый человек в «Твоем современнике». По непреклонности, убежденности и труду.

5.

Среди многих писем, полученных нами, авторами «Твоего современника», есть и такие, где пишут, что наш фильм опасен: слишком много в нем резких сцен.

Что ж, мы старались идти по широкому кругу, захватывая и явления неприятные. Наши герои не прячутся за догматической шторой, глаза их открыты пространству и миру, они видят все и раздумывают над всем. Но вся наша цель, все усилия, весь долгий труд заключались в том, чтобы всем стало неопровержимо, предельно ясно (не в специальных диалогах, а в самой сути своей), что каждый из наших героев, чей взор открыт миру, кто видит и тягостное, и горькое, и пустое,— каждый из них встанет грудью, чтобы мыслью, рукой и сердцем защитить советское время, что вскормило и воспитало нас.

Примерно, как это сделал Губанов в последней сцене картины, имея в кармане телеграмму, которая сулит ему, вероятно, нерадостное решение.

...Мы хотели сделать картину крупных масштабов. Для этой цели искусство кино прибегает обычно к могучим массовым сценам, к показу обширных объектов. У нас нет ни массовых сцен, ни объектов. Мы даже не показали Березовскую стройку, о которой все время идет у нас речь. Мы надеялись, что раздумья, люди, суждения, споры дадут чувство крупного не менее (и даже более) резко, чем объекты и сцены самой крупной величины.

Не авторам, как принято говорить, судить о том, решена ли такая задача. Но должен сказать, что решали мы ее сознательно и принципиально. И если есть в нашем фильме объем, то это успех на мало проторенной экраном дороге.

«Твой современник» — вторая серия нашей работы, начатой фильмом «Коммунист». В письмах советуют писать третью серию. О чем? Одни — о Ниточкине. Другие — о Мише. Третьи — о Зойке.

И вот сейчас, перелистывая вновь эти письма, я думаю: а может быть, сделать картину о Кате?

Это упрямый, сердитый, неутомимый, отчаянно честный, требовательный характер, далекий, как мне представляется, от обычного, голубого характера наших киногероинь. И противостоящий им своей яростью и ранимостью.

Зрители очень любознательны, и нас много раз спрашивали — будет ли счастлив Миша, женившись на Кате. Не знаю. Как ни кидай, но все же люди обычно не очень счастливы с такими, как Катя. Спокойнее с голубыми.

Вот об этом и хочется когда-нибудь написать. И назвать все три серии так: к о м м у н и с т ы.

6.

Я слышал много рассказов о гражданской войне. Один из них крепко запал мне в память.

Это была история комсомолки, попавшей в плен к белым и казненной ими. История, к несчастью, обычная для того времени. Отличалась она от других таких же историй лишь тем, что комсомолка была санитаркой в санпоезде, курсировавшем с фронта в тыл и обратно. И еще тем, что была эта санитарка художником.

Великим художником. Только-то и всего.

Это все, что мне довелось услышать о ней. Однако я попытался лет сорок тому назад написать о ней повесть. И не раз рассказывал сюжет этой повести тем, кто имел охоту меня послушать.

Рассказал я однажды о санитарке-художнице и на встрече со студентами Высших режиссерских курсов. Мне показалось, что слушали меня с интересом; впрочем, это кажется всем выступающим на всех встречах.

Однако на следующий день раздался звонок, я открыл дверь. Предо мной был молодой человек. Он сказал, что студент курсов, слышал мой вчерашний рассказ, еще раньше читал мою повесть и просит меня написать сценарий для его дипломной работы.

— О чем?

— О той девушке.

— О том, что она санитарка?

— О том, что она художник.

Это был Глеб Панфилов.

Вообще-то я (возможно, это и скверно) избегаю предложений, идущих со стороны. Жизнь коротка: стало бы времени осуществить то, что задумал сам.

Примерно так ответил я Панфилову, может быть, чуть пространней. Но он не отпустил меня с миром.

В этом молодом свердловчанине сидела натура упрямая, неумолимая. Кто-то сказал, что упрямство, настойчивость, неумолимость — едва ли не самые важные качества кинорежиссера. Я с этим согласен.

Он стал приходить ко мне ежедневно. Он приносил мне свои сценарные наметки, и, читая их, я все более убеждался, что передо мной настоящий сценарист. Это было тем более удивительно, что до сих пор я неизмеримо чаще встречал режиссеров, которые хотя и писали для себя сценарии, но не имели ни малейшего литературного права их писать.

Но в данном случае все было по-другому — передо мной был сценарист. И я сдался. Мы стали работать с ним, мы работали вместе — сцена за сценой. И даже тогда, когда я слег в больницу, Глеб проникал ко мне через лаз в заборе, и, так как он недурен собой и умел легко и непринужденно внушать это дежурным медсестрам, они закрывали глаза на нашу многочасовую беседу.

Мы сразу сошлись с Панфиловым на том, что надо сделать попытку показать эпоху гражданской войны не в ее конных рейдах, а в ее размышлениях. В мыслях о ней, выраженных в диалогах, и зрительно, визуально — в облике персонажей, в пейзаже, гриме, одежде актеров, в характере драматических столкновений. Мы решили, что героиня картины внешне нехороша собой. Нет, не смазливость под гримом некрасоты, а именно некрасивость. Все непригоже — так думалось нам — будет в нашей картине, и все должно как бы гореть изнутри странным, мятежным, неукротимым светом.

Наметились большие трудности в выборе актрисы на главную роль. Как всегда, было немало кандидаток, и все они, по инерции отбора актрис-героинь на студиях, были очень красивы, но подкрашены под дурнушек. И не было под этим игривым гримом мятежного света, не существовало свечения, живущего в глубине.

И вдруг как-то раз на экранной пробе мы увидели странную актрису. Все было странно в ней, все непривычно, резко и чудаковато. В пробе было показано, как она пьет чай — вприкуску, из блюдечка. И в том, как она держала блюдечко и откусывала сахар и лу-

каво глядела на вас, и в том, как она улыбалась и вдруг грустнела и как-то остро и проницательно оглядывала чайник и блюдечко, и в том, как глаза ее становились то близкими, то далекими, как бы отражая бег внутренней мысли, не остановленный, не прерванный чаепитием,— во всем этом был свет и странный, столь редкий в искусстве пламень.

Нам пришлось выдержать сильный бой, прежде чем роль Тани Теткиной, героини сценария, поручили этой актрисе.

Эта актриса — Чурикова.

Наш фильм «В огне брода нет» вызвал град нареканий. Его называли грубым, печальным, натуралистическим. Нам советовали брать пример зоркости, стиля, масштабности у классических фильмов о гражданской войне. Но мы полагали и полагаем, что художник только тогда художник, когда у него собственный глаз. И собственная масштабность.

Фильм «В огне брода нет» был столь же сдержанно принят прокатом, и весьма малое число зрителей видели его тогда, при рождении.

Впрочем, случилось так, что наш следующий фильм, «Начало», вернул к жизни фильм «В огне брода нет». Не было почти ни одной рецензии на «Начало», где не говорилось бы о нашей предыдущей картине. О том, что это единый путь. И единый мир в едином стремлении показать привычное непривычно правдиво, именно так, как оно видится тем, кто делал фильм.

Мне кажется, что в этом есть правда. Мне думается, что и в картине «Начало» есть та непривычность, которая является существом нашего общего зрения — Панфилова и моего. И появляется всякий раз, когда мы работаем вместе. И когда на экране Чурикова.

«Проще и глубже!» — так думалось нам, когда мы приступали к работе над сценарием «Начало».

Мы решили написать простенькую историю о девушке с фабрики, Паше Строгановой, полюбившей парня и думающей, что он ее муж и что у нее возникла семья. Но сам парень не думает этого, а тем паче его действительная законная жена. Вот вам и вся история.

Нам хотелось поведать об этом просто и незатейливо, но наша затея заключалась в том, чтобы показать всю сложность, многолинейность, весь обширный подводный мир незатейливости. Глубины бесхитростности, ураганы п р о с т о г о. Два голоса: с видимой глазу поверхности и невидимой глубины.

Чтобы выслушать этот второй голос (из глубины), мы рассекли историю жизни Паши Строгановой отрывками из истории Жанны Д'Арк. Оба голоса звучат словно бы параллельно — отталкиваясь и сходясь. Расходясь и сливаясь.

Сюжетно это оправдывалось тем, что наша Паша — актриса фабричной самодеятельности — избрана режиссером на роль Жанны. Возможно это? В искусстве возможно, если искусством оправдано.

Сперва мы пытались рассечь судьбу Паши всего лишь одной сценой из жизни Жанны, а именно сценой, где церковники требовали от нее отречения. Эта сцена повторялась в сценарии несколько раз — Паша все время ее репетировала, готовясь к съемкам. Потом пришла мысль вписать еще одну сцену, из жизни Жанны. Потом — еще несколько сцен

И получилось, что жизнь Паши и жизнь Жанны давали при соприкосновении особую вспышку. Возникали иные, более сложные формы отсчета душевных движений. Иная объемность. Иной размах.

Простое становилось масштабным. Образовывалась как бы подводная часть, ход которой ощущался даже в самых жанровых эпизодах. И то, что могло бы быть выражено только десятком сложнейших сцен, достигалось (так представляется мне) мгновенным контактом двух судеб, словно бы искрой от их сочетания.

И получилось, что Жанна и Паша — одно и то же: две грани одного и того же.

И если так получилось, то не стану скрывать — для нас это очень важно и дорого.

7.

Появление сразу двух фильмов, поставленных режиссером Г. А. Панфиловым по сценариям, связанным с моим именем, было воспринято как некий мой поворот к молодой режиссуре.

Помню, что режиссеры не старше тридцати лет забросали меня предложениями. И снова один из них оказался самым настойчивым — к тому же он пришел ко мне с идеей, которая тут же навылет сразила меня.

Что же это была за идея?

Однажды, после войны я написал заявку о старике, его дочке и внучке. То был не простой, а ученый старик, но суть заявки была не в его научных успехах, а в его беспомощности в семье.

Великий в сфере науки, некий Эйнштейн в своей области, находивший решение сложнейшим научным задачам, он становился бессильным, неловким и неумелым, когда вопросы касались его семьи с ее простыми, обычными, вроде бы незамысловатыми проблемами, с которыми каждый из нас встречается всякий день.

Огромный, беспомощный, умный, глупый старик!

Эту заявку я напечатал в журнале. Вот с ней-то, с идеей осуществить ее и пришел ко мне молодой режиссер Илья Авербах.

И я стал писать сценарий. И чем дальше писал, тем яснее видел, что пишу о себе. Скажу опять — Никодим, мой ученый герой, был совсем не такой, как я, и все у нас в жизни сложилось по-разному. Никогда я не был Эйнштейном, никогда не бросал (и наверно, не бросил бы) директорства в институте, как он, и не было у меня дочки, и домработницы Эльзы Ивановны, и такого ученика, как Самсон, не было; и внучка моя не сходилась с доктором и не прогоняла меня.

И все-таки это был я.

Это была не автобиография фактов, событий, масштабности, а автобиография мысли, смятений, любви. Киноповесть о жизни старого человека, обо всем, что он видел, о чем подумал и поговорил. О прочном и слабом в нем, сердитом и мирном, заметном и незаметном. О том многоопытном и простодушном, с чем он приходит к черте.

— И что же? — так думал я,— ты столько писал для кино о других, попробуй хоть раз написать о себе — не такой уж это странный и неприличный поступок!.. И я писал и писал о таком, как я, но который все же не я, и написал сценарий, и Авербах поставил его под названием «Монолог». Потому что, хотя мой герой говорит там со многими и о многом, но, в сущности, это беседа с собой, это монолог.

Глава седьмая

1. Интервью

Спрашивающий. Простите, вы сценарист?

Я. Да.

Спрашивающий. Вам за семьдесят?

Я. Да.

Спрашивающий. Сперва тривиальный вопрос. Скажите, кем были ваши родители?

(Мои родители? Гмм... Отец был сыном аптекаря с университетским образованием и сам стал аптекарем с университетским образованием. Но не любил аптечного дела. Он не верил в лекарства, называл докторов шаманами.

Подобно энциклопедистам, мой отец рассчитывал только на Разум, который, плутая и часто спотыкаясь, приведет в конце концов человечество к истинным исцелениям.

Мой отец беспрестанно что-то изобретал. Он конструировал химерические моторы, феерические химосмеси. В этом смысле он был верным сыном двадцатого века, чья наука отказалась от натурализма, проникла за видимую данность явлений и в своих наиболее фантастических обобщениях оказалась реалистичней науки прошлых столетий. Да, они были сродни, мой отец и двадцатый век. разница заключалась лишь в том, что этот век добился немалого, а мой отец — ничего.

Моя мать, напротив, восторгалась поэзией, музыкой, театром — уже с десяти лет я ходил с ней на лучшие спектакли дореволюционных времен. Что это были за спектакли? Уже не помню: врезалась лишь на всю жизнь последняя сцена пьесы «У царских врат», когда герой, навсегда покидая свой дом и жену, берет с собой лишь лампу и рукопись. Только лампа и рукопись — это врубилось навечно.)

С п р а ш и в а ю щ и й. Итак, кто ваши родители?

Я. Отец аптекарь, мать домохозяйка.

С п р а ш и в а ю щ и й (*записывает*). Еще один тривиальный вопрос. О ваших творческих планах?

Я. Гмм... у меня есть реестрик... (*извлекаю из ящика бумажку. Просматриваю*). Хочу, знаете, написать сценарий о том, что у ничтожества нет слаще радости, нежели та, что и гению изменяет жена.

С п р а ш и в а ю щ и й (*придерживает карандаш*). Ну, это уже несерьезно.

Я (*лихорадочно листаю реестр*). Тогда о двух космонавтах. Они летят на Луну... О том, каково человеку, когда Земля наверху. О мужестве и терпении.

С п р а ш и в а ю щ и й (*в восторге*). Блеск! Простите, что я берусь вам советовать, но начинайте с этого.

Я. Вы полагаете? (*После паузы*) Нет, начну с гения и его жены.

С п р а ш и в а ю щ и й. Поверьте мне — ляжет в архив!

Я (*подумав*). Пусть будет хотя бы в архиве.

С п р а ш и в а ю щ и й. Ну, вам виднее... Теперь вопрос посложней. Прошу меня извинить, но как вы относитесь к смерти?

Я. К чьей?

С п р а ш и в а ю щ и й. Конечно, к своей!

(О, друг мой, куда ты залез! Было время, когда я боялся ее до ужаса. Теперь полегчало: я стал не умней, а старей. Говорят, что только первую ночь приговоренный к расстрелу не может заснуть. Потом ест и спит. Так и я: сплю и ем.)

С п р а ш и в а ю щ и й (*вежливо, но настойчиво*). Я спросил вас о смерти.

Я. Не слишком ли сложный вопрос для нашей беседы?

С п р а ш и в а ю щ и й (*он обижен*). Почему? Вопрос абсолютно естественный — все мы умрем... Впрочем, если вам неприятно, попробуем о другом. Я вижу у вас на столе записную книжку. Что в ней?

Я. Изречения. (*Стеснительно перебираю листки.*) Не очень-то густо. Вот, например (*читаю*): «Все косметические средства делаются на ланолине. Но торговцы продают не ланолин — они продают надежду».

С п р а ш и в а ю щ и й. Это ваше?

Я. Нет.

С п р а ш и в а ю щ и й (*быстро записывает*). Пригодится.

Я (*читаю*). «Когда пороки с возрастом покидают нас, мы тешим себя мыслью, что это мы их покинули».

С п р а ш и в а ю щ и й. Пригодится...

Я (*читаю*). «Женщины под пером мужчин-литераторов гораздо умней и тоньше, чем они есть в действительности».

С п р а ш и в а ю щ и й (*записывает*). Сказать правду?

Я. Да.

С п р а ш и в а ю щ и й. Мысль очень спорная. Нет ли чего-нибудь шире? Бесспорней?

Я. Ну, может быть, это бесспорно: «Как все мужчины, он был в отношении женщин более красноречив в просьбах, чем в выражениях благодарности».

С п р а ш и в а ю щ и й (*нетерпеливо*). Довольно о мужчинах и женщинах!.. Скажите, маэстро, судьба вас часто сводила с актерами. Кто из актрис вам особенно по душе?

(Ишь, опять ты куда залез!.. Многие, милый мой, всех не упомню. Но, пожалуй, одну актрису мне не забыть. Ее звали Муся, и было это в двадцать четвертом году. В то время в Москве немало «пророков» обучали актерскому мастерству. Тот, у кого проходила курс Муся, утверждал, что основа театра есть танец. Он ставил Гольдони и Гоцци. И даже в «Федре» Расина все время присутствовал танец.

Федру великолепно играла Муся. Она жительствовала на Пресне в коммунальной

квартире. Ее мать и отец работали на Трехгорке, презирали актерское сумасбродство и держались хмуро и дерзко, когда я приходил. Они считали меня одним из тех молодцев, что увивались за Мусей.

А Муся и вправду имела большой успех у мужчин. Гроздья поклонников встречали ее, когда она выходила из театральной студии. Но Муся держалась высокомерно, будто опрысканная студеной водой.

Любила она — скажу со всей прямотой — одного меня. Правда, не той любовью, на которую претендовали поклонники. Она любила меня, как подружку, ей было легко, смешно и свободно со мной. Она поверяла мне все, что поверяет подруга подруге, я знал все ее женские беспокойства, всех тех, кто ее добивался и тех, кто добился ее.)

С п р а ш и в а ю щ и й. Простите, я жду.

(Жди!.. Она не могла и дня побыть без меня. Напомню, шел нэп. Она прибегала ко мне до студии (где занятия начинались поздно, потому что пророк ложился спать на заре) и подштопывала мои пожитки, а когда я заболевал, не отходила от меня. Она подрабатывала стиркой и уборкой квартир, мы складывали финансы, все у нас было общее. Неделями мы обедали воблой и хлебом, чтобы купить Мусе чулки. Неистребимая жажда актерской игры бушевала в ней. Ей хотелось сыграть все роли, мужские и женские, все пьесы, рассказы, романы, которые попадались ей на глаза. Ее партнером в этой игре был я. Я был Отелло или Дездемоной, в зависимости от того, какую роль выбирала она себе. Я был Моцартом, если она играла Сальери, и был Сальери, если она играла Моцарта. Я плыл по волнам всемирной литературы, не в силах остановиться и отдохнуть. Я был Дон-Кихотом и Санчо Пансой, Паратовым и Ларисой, Вронским и Анной. Она играла Каренина, Китти, Лаврецкого, Лизу, Вершинина, дядю Ваню. И даже за постирушкой и пришиванием пуговиц к моей куртке она кого-то играла. Она не переставала играть и тогда, когда мы шли с ней по улицам: то была она матерью, беспокойно расспрашивающей об ушедшем куда-то ребенке, то провинциалкой, разыскивающей нужный московский адрес, то торговкой женскими панталонами, то домашней хозяйкой, принюхивающейся к говядине, которую ей протянул продавец. В ней жила яростная жажда художника видеть, слышать, улавливать, добираться до сути. Мы ходили с ней на вокзалы, рынки, комсомольские митинги, ученые заседания, в извозчичьи чайные.)

С п р а ш и в а ю щ и й. Так я все-таки жду ответа.

(Жди, жди!.. Она обращалась в фурию, когда ей казалось, что меня обижают или подсмеиваются надо мной: она устремлялась в защиту не медля, без колебаний. Это был тот друг, что всегда рядом, который не лицемерит и не продаст.

Муся не отпускала меня и тогда, когда поклонники и меценаты звали ее покутить. В те ночи мы мчались на рысаках куда-нибудь на Верхнюю Масловку, где в старых домах квартировали цыганские хоры. И надо было долго стучать в ворота и сыпать лестными обещаниями, прежде чем в окнах вспыхивал фитилек, раздавался кашель и сонный сердитый голос справлялся — кто там и зачем?.. Но вот открывалась дверь, и все гурьбой входили в душные сени, а затем в комнаты, где духота превращалась в вонь. Но так как приехали веселиться, то все, кто приехал, смеясь, оживленно и суматошно рассаживались по диванам и тюфякам.

Выходил сонный хор с растрепанными косами и заспанными усами и, погомонив на струнах, ударял «К нам приехал» и «Шарабан», и «Валенки», и все прочее, причитающееся за воздаяния, кидаемые на поднос. Все шибко пили, и вскоре уже нельзя было разобрать, кто поет — хор или гости. Шла чечетка, усачи молотили себя по ляжкам и каблукам, а гости о чем-то кричали и дробно стучали ладонями о стены и пол, все вертелось, кружилось и опрокидывалось, и уже совсем нельзя было разобрать, где мы, а где хор.

Под утро все снова садились на лихачей и провожали Мусю на Пресню. Она, как

всегда в таких случаях, была ледяная, играя не то королеву, не то дочь короля. Королевой сходила она с коляски, легкой походкой шла среди темных сараев и луж и, приблизившись к своей разбитой хибаре, стучала в дверь перстами маркизы де Помпадур. Дверь резко распахивалась, и до меценатов доносился сердитый возглас, прозрачный в предутренней тишине:

— Опять?! Да где ты шатаешься, шлюха, черт тебя подери!)

Спрашивающий. Маэстро, я жду.

Я. Я думаю.

Спрашивающий. Над чем?

Я. Над ответом.

(Почему Муся так привязалась ко мне? Может быть, потому, что я был пугливым и неумелым в жизни, совсем непохожим на тех кавалеров, что окружали ее? А может, и потому, что и я, как она, обожал искусство, и как она, ненавидел в нем все лукавое, вытертое, поношенное, однако же чванное и диктующее искусству, каким ему быть и каким не быть. Эту ненависть я сохранил до седых волос.

Не знаю причины, но Муся не отпускала меня.

Она не была безгрешна — не стану скрывать. Имелись мужчины, с которыми она была близка. Я не входил в их список. Когда же по праву наперсника я бранил Мусю за легкомыслие и за то, что она шепчется с каким-нибудь футболистом нежней, чем со мной, она озадаченно отвечала мне:

— Но это же увлечение, а ты мне друг. Единственный друг!

Друг! Понемногу это начинало надоедать. Это било по самолюбию, унижало, роняло меня, наконец. И однажды, когда мы сидели с ней на бульваре, я сказал, что хочу стать ей тем, чем был для нее футболист.

Она уставилась на меня.

— Да ты что?! Мы ведь с тобой друзья!

— Но это смешно, наконец!

— Что смешно?

— Это.

— Смешно?

— Да, смешно.

Водворилось молчание.

— А я думала, что ты не такой,— как-то негромко и странно сказала она.

Нет, я был такой, я был, как все человечество. Я хотел, чтобы она любила меня. И чтобы любила только меня. Вот в чем штука!

Молчание продолжалось.

— Ладно, я пошутил,— сказал я.— Пошли!

Она встала и мы пошли.

— Муся, забудь! — сказал я в смущении и в странной тревоге.— Мы остались друзьями? Да?

— Да.

Она шла, словно опрысканная студеной водой. И вдруг я увидел ее такой, какой она шла на заре среди темных сараев к невнятной хибаре на Пресне: королевой или наследницей короля.)

Спрашивающий. Вы все еще думаете?

Я. Да.

Спрашивающий. Но это длится уже четверть часа.

Я. Немного терпения, мой дорогой, осталась самая малость.

(Дружбе нашей пришел конец. Муся начала отплывать от меня, как отплывает от пристани пароход: сперва полоска воды почти незаметна, затем все шире и шире. И вот уже Муся на горизонте. И вот ее уже нет.

Как-то лет через пять я попал в Крым, в здравницу средней руки. Я жил в Олеизе. Нет у нас здравниц без культпоходов. «Восход солнца с Ай-Петри» — так значилось в разграфленном плане походов и развлечений.

Мы двинулись с вечера и в полночь уже сидели в духане, чуть ниже вершины. Ели, пили, вздремнули и пробудились от крика проводника с острым посохом, в бурке и шапке. Он звал нас в дорогу. Было сумеречно, моргали поздние звезды. Мы шли по острым камням, дул сильный ветер, просвистывая наши куртки насквозь. Понемногу стало светлей, но Южный берег по-прежнему простирался во мраке, в редких огнях. Вот тут-то я и увидел Мусю. Мы не виделись с ней ни разу с тех дней, хотя я часто читал

о ней в прессе. Имя ее вы, конечно, знаете, но я вам его не скажу.

Я окликнул ее. Она оглянулась, вскрикнула, бросилась мне навстречу, и мы обнялись перед лицом всего культпохода. Она представила меня мужу.

— Петя, знакомься! — сказала она.— Это мой давний друг. Самый верный и закадычный.

Петя крепко пожал мне руку. Он был высокий, узкий, с добрыми, умными, рассеянными глазами математика или поэта.

Муся еще раз расцеловала меня.

— Покажись! — говорила она, отстраняя меня на свет.—Такой же тощий, как был! И такой же черненький! Помнишь, как мы дружили? Мой единственный друг! — повторила она.— Был единственным, а захотел стать, как все,— смеясь, сказала она.

— Увы, это свойственно человечеству,— отозвался шутливо муж.

Она опять затеребила меня:

— Ну скажи — был у тебя еще хоть разочек в жизни такой друг, как я?

Я не знал, что ответить.

— Не было! — сказала она.— И не будет!.. Скорей, мы опаздываем! — весело закричала она, взяла меня под руку, и мы втроем пошли по тропе к обзору.

Когда я вернулся в то утро в здравницу средней руки, то вспомнил, что так и не видел восхода с Ай-Петри, хотя с полчаса глядел на него.

— Ну и пусть! — сказал я себе.— Жизнь велика, посмотрю в другой раз.

Жизнь действительно оказалась немалой, но восхода с Ай-Петри я так и не видел ни разу.)

Я. Итак, кто из актеров мне по душе?

Спрашивающий (*встрепенувшись*). Да, да!.

Я. Они мне все по душе.

Спрашивающий. И над этим вы столько думали?! Странно! Тогда вот вопрос: что вам больше всего по душе из того, что вы написали?

Я. То, что я написал недавно.

Спрашивающий. Сценарий?

Я. Пьеса. Прочесть?

Спрашивающий (*в испуге*). Только что-нибудь покороче.

Я. Ладно. Будет короче! (*Читаю.*)

«Автор пьесы (*входит, протирая глаза*). Заснул. Слабею. Три бокала шампанского и каюк. Эй, кто тут есть живой или мертвый?.. (*Подходит к двери, пробует открыть*). Уехали. И заперли дверь. Один, как Фирс. (*Открывает шторы.*) Человека забыли! Оставили полбутылки шампанского и телефон. Фирс с телефоном. (*Пьет шампанское, подходит к телефону. Поднимает трубку, потом в раздумье кладет ее на рычаг.*) Не спеши, старик, посиди, отдохни. (*Садится, растирает плечи.*) Черт возьми, руки болят. Старею. Я знал, что жизнь коротка, но что она до такой степени коротка, даже не мог вообразить. Чья это мысль? Моя или не моя? Уже не помню. Думается, моя.

Слышен звук открываемого замка. Входит юная девушка Ася.

Ася (*изумленно*). Что вы тут делаете?

Автор пьесы. Сижу. Думаю. Представьте, меня заперли и забыли.

Ася поднимает стоящий в углу рюкзак и начинает укладывать его.

Автор пьесы. Вы уезжаете?

Ася. Да.

Автор пьесы. Ах, молодость, молодость!.. А я уже никуда не поеду. Конечно, если подумать, и я немало поездил, немало. И кое-что сделал в жизни.

Пауза. Ася продолжает увязывать рюкзак.

Автор пьесы. Но слишком много было мелкого, ерунды. Влюблялся не так. Работал не так. Веселился не так. Был свидетелем небывалого, но поднимался и падал, становился на цыпочки, но не дотянул. Жил в великое время, но не так!

Ася (*смеясь*). А как жить так?

Автор пьесы. Видите ли, славная девушка Конечно, я автор пьесы и должен знать все, но этот вопрос обдумайте сами.

Ася (*весело*) Обдумаем сами! (*Берет рюкзак и идет к дверям.*) Жизнь, милый старик, это хитрая, но занятная штука.

А в т о р п ь е с ы. Жизнь — это жизнь.

А с я. Спасибо за разъяснение!

Выходит, занавес».

С п р а ш и в а ю щ и й. И это вся сцена?

А в т о р п ь е с ы. Вся... Ведь верно — не длинно?

С п р а ш и в а ю щ и й (*убирает бумагу и карандаши*). Я вижу, вы сегодня не в настроении. Отложим до следующего раза.

Глава восьмая

1.

Вот и конец этой книги. Я начал ее давно, мне думалось, что это вовсе нетрудно — вспоминать свою жизнь. Но оказалось, что многое, порой очень важное, я забыл, зато подключилось нечто такое, что, правда, бывало, но не со мной. Сложился сплав из того, что было со мной и что — не со мной.

Много раз я хотел устранить эту пестроту, но понемногу стал понимать, что жизнь — это нечто гораздо более пестрое, чем отметки времени и событий, которые на виду.

Я стал сознавать, что жизнь как раз в пестроте, в набегающем, во вдруг охватившем, в неизвестно откуда открывшемся, в своем и чужом — во всем, что, сменяя друг друга, перебивая, отталкиваясь и сливаясь, мчится вперед, назад или вкось. И если это чужое вошло в тебя, не отстало, не стушевалось с годами, значит — оно твое.

Наверное, мы устроены так, что нас нельзя свести к размеренным датам и точным событиям, потому что как раз бесчисленность набеганий, сплетений, перебиваний, завязок без окончаний и составляет нас.

Моя жизнь прошла. Исчезло бесчисленно многое, что было самым важным и дорогим, пришло другое и тоже исчезло, все менялось, вскипало и замерзало, но то, о чем я мечтал в далекие годы, вступая в сценарный круг,— все это (вскипая и леденея) так и осталось во мне.

Как в молодости, так и сейчас я мечтаю о том, чтобы с экрана шла в зрительный зал в ы с о к а я м ы с л ь, чтобы зритель был зачарован у м о м героя, а не одними его поступками. Чтобы достиг экран силы пристальной, долгой беседы о самых важных проблемах существования. М у д р ы й э к р а н — в этом был для меня всегда и остался настоящий кинематограф.

Работа над такими сценариями требует острого чувства времени, сильной авторской страсти: чтобы передать мысль, надо самому быть охваченным ее бурями. И тут уже не отделаешься ни «утепленьем» героев, ни кокетством с ними, ни среднеарифметическим качеством действий, слов и людей.

2.

Как в давние годы, так и теперь я уверен, что для крупного советского политического фильма нужны в наше время более гибкие, сложные, сильные средства искусства. М а с ш т а б н о с т ь — так полагал я тогда и полагаю сейчас — не в количественности массовок, а во внутренней жизни произведения, покоряющего объемом и правдой наблюдений, обширностью мысли, неожиданностью характеров. Масштабный гражданский фильм можно сделать и с шестью персонажами, и с пятью, и с двумя, и даже с одним персонажем. Все дело в том, каков масштаб мысли, веры, души и стремлений героя. Человек — вот масштабность.

Герой большой политической ленты — это не раз навсегда установленная модель, не перечень давным-давно найденных и наложенных черт, но каждый раз нечто наново найденное, еще небывалое. Это мир открытий, а не перепевов.

«Чапаев» — поразительная картина. Но нельзя повторять, да, кстати, и невозможно повторить «Чапаева». Художник должен искать свое — именно в этом его искусство.

3.

Проще и глубже! Вертикаль, а не горизонталь!

Еще в самом конце минувшего века атом считался как бы последним звеном материи, которое разделить нельзя. Но пришел новый век и расщепил атом и обнаружил неведомый

мир движений и исчислений. Может, надо и нам, в нашем киноискусстве, расщепить структуру моделей? Заявленных как бы конечным, неделимым з в е н о м? Расщепить и всмотреться в глубины — не откроется ли нечто действительно новое, далекое от повадок, словечек, усмешек и облика тех положительных персонажей, какими мы их так часто рисуем сейчас. Нечто неизмеримо более важное. Некий и вправду прекрасный, неведомый мир.

Но где взять инструмент расщеплений — машину такой пронзающей силы?

Я знаю только одну такую машину — талант.

Как в молодости, так и всю жизнь, талант — это то, что безрассудно покоряет меня и во что я беспредельно верю. Сколько людей бесталанных, ничтожных, надменных встречал я по дорогам искусства, и как наивно и всемогуще сверкал на этих дорогах талант!

Я знаю — он бывает нескладен, неряшлив, бранчлив. Но только Он может раздробить атом. И только Он увидит в разломе неведомый мир.

4.

Как в молодости, так и сейчас, я хочу, чтобы кинодраматург утвердил на экране право на свое особое слово, свой особый строй образов и приемов, не похожий ни на какой другой, чтобы термин «авторский кинематограф» выражал не только галактику постановщика (как это сейчас принято понимать), но и авторский мир кинематографического писателя. Конечно, писатель в искусстве кинематографа не может быть только писателем в привычном смысле этого слова. Сценарный успех (настоящий, не временный) приходит тогда, когда автор сценария чувствует себя в кинематографической сфере столь же свободно и увлеченно, как в сфере литературной, когда у него и в киноискусстве свои открытия, своя походка, свое любимое и нелюбимое — не только в диалоге, но и в выборе зримых средств, свой мир и пластическая манера. Но главное в том (и это пора, н а к о н е ц, понять!), что и здесь важна не «специфика»— важен м и р.

Как в давние годы, так и теперь, для меня, конечно, важно и дорого, чтобы мой сценарий получил воплощение на экране. Но не менее важно и дорого, чтобы он сохранился как труд писателя.

Всегда я старался писать сценарии не в форме неких подспорий к экрану (подспорий, которым придан, впрочем, известный литературный лоск), а как автономные, что ли (не могу найти более точных слов), сочинения. В меру сил моих — и часто весьма нерешительно и, стало быть, неудачно, сдерживаемый все той же «спецификой»,— стремился я к тому, чтобы они имели самостоятельное литературное значение, чтобы стали именно к н и г о й, написанной в форме сценариев, книгой, литературная ткань которой должна отвечать всем требованиям и претензиям, предъявляемым к писательской книге.

Я старался (опять же в меру моих способностей и не всегда достаточно тщательно и упрямо: надежда на индульгенцию, даруемую сценарному цеху л и т е р а т у р о й) работать над каждой фразой, каждым словом в диалоге и в описаниях. В особенности настойчиво я работал так в пожилые годы. Я понимал, конечно, — для этого я был слишком опытен,— что в процессе экранизации все эти фразы, слова, описания в большинстве своем стушуются и исчезнут в туче привнесенных извне актерами, режиссером решений и слов, но все же работал именно так. И хотел, чтобы о сценарии не говорили в прошедшем времени, как это делают сейчас: «был сценарий». Мне хотелось, чтобы он остался под пером, на бумаге таким, как написан мной.

В жизни мне повезло: я был связан с первоклассными режиссерами, и мои сценарии осуществляли превосходные актеры. И все же почти всегда не покидало меня чувство, что в готовой картине исчезло что-то м о е, бесконечно мне близкое, важное, нужное. Так вот, чтобы это м о е сохранилось хотя бы не на экране, я и пытался работать над литературной тканью сценария так, как стал бы работать над повестью или рассказом, без скидок на то, что все это «доведет» режиссер или «дотянет» актер.

Всегда я боролся за то, чтобы сценарист отдавал сценарию все самое дорогое, все ясное ему и неясное, все, что он перечувствовал, о чем действительно пристально думал, чем жил. Я неизменно мечтал, чтобы сценарий остался в литературе, возможно, даже в истории литературы.

Эта мечта всякий раз вызывала насмешку и снисходительность: для ее утверждения надо было прорваться сквозь груды ложных кинопривычек и кинообыкновений и уяснить наконец и раз навсегда, что сфера слов, доподлинно изучающих м ы с л ь и д у ш у, есть непременная сфера кинематографа, вне которой он уже не может существовать.

5.

Есть мнение, что я на редкость везуч в сценарной работе, что как-то так получается, что у меня, мол, нет неудачных картин. Это совсем неверно — таких картин у меня с три короба. Но по понятным причинам я куда реже и неохотней упоминаю о них, чем о том, что мне удалось: уж так сочинен человек!

С чем связаны мои неудачи? Тут надобно краткое пояснение.

Суть его в наблюдении, что сценарист есть тоже один из п е р с о н а ж е й сценария. Оставаясь невидимым, он все же имеет свой образ, характер, роль. И от того, какой образ, какую натуру и роль избрал себе в данном сценарии сценарист, зависит, как я понемногу стал понимать, огромная доля успеха или провала.

Автор не должен быть самой безгрешной персоной в картине, самым умным и правильным, разрубающим любой узел — неким судьей над всеми людьми, населяющими фильм, над их тревогами и страстями, грозным, непогрешимым, вздымающим назидательный перст. Такая роль, на мой взгляд, вообще не годится в фильме, и особенно если играет ее сценарист. В этом случае он прежде всего нетерпим, а первая заповедь автора (конечно, всего лишь в моем понимании, ведь я пишу о себе) — не быть беспощадным.

Я терпел крах всякий раз, когда как автор избирал себе образ всезнающего и всепонимающего, карающего и милующего и воздевшего указующий палец. То была скверная роль, да и играл я ее напряженно, поддельно, потому что в реальности-то я отнюдь не все понимал, не карал и не миловал и почти никогда не знал в действительной моей жизни, как разрубать узлы. Но это входило в правила киноигры — наставлять, разрубать,— и я это делал с экрана не слабее других. Это занятие, как оказалось, не столь уж хитроумное.

Удача же приходила ко мне тогда, когда я как автор был не умней, не честней, не удачливей моих персонажей, не самым правильным и знающим, не самым благоразумным, а был таким, как я есть,— не хуже, но и не лучше их. Когда я грешил, как они, и каялся, как они, когда я не только летал с ними на Луну, но и стряпал с ними на кухне. Автор должен быть (опять же в моем понимании) не коронным судьей, а таким персонажем, кому доверительно раскрывают себя и гении и мерзавцы. Пусть и праведники и заблудшие считают его своим: только тогда он сможет чистосердечно, с глазу на глаз, пошептаться с ним.

А это великая вещь в искусстве.

И еще. Успех приходил ко мне не тогда, когда я кружился в потоке заманчивых тем и радужных предложений, а когда искал в искусстве с в о е.

Когда пытался понять. И быть честным.

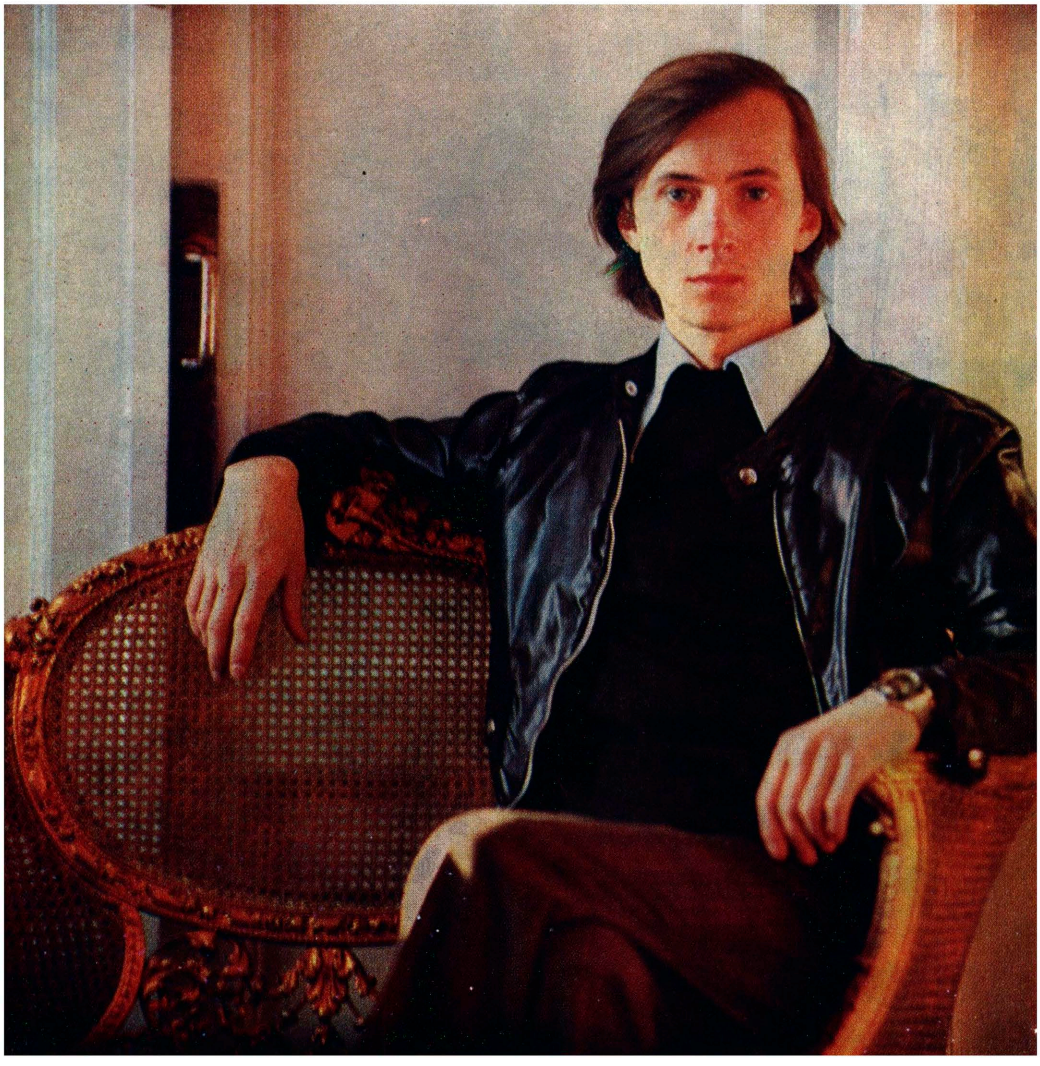
На этом, наверное, и надо поставить точку.

Портретная галерея «ИК»

Фото В. Плотникова

Ефим Копелян

Лариса Малеванная



Николай Бурляев

Ольга Гобзева

Г. Франк

Новое всегда впереди

«Эффект мышки»

Кто не знает библейской легенды о сотворении Евы из ребра Адама? Но почему-то ее всегда толкуют как символ извечной власти мужчины над женщиной. А может быть, древний поэт вложил в этот образ совсем иной смысл? Ведь мужскую и женскую половину остального живого мира он «сотворил» по отдельности Только человека — вот таким странным образом.

Испокон веков люди работают, учатся, дерзают, совершают подвиги. Но люди еще и ищут друг друга... А может быть, ребро Адамово и есть тот знак сродства, который, по мысли древнего поэта, и должен объединять Адама и Еву — мужа и жену, идеальную пару?

Впрочем, кто знает? О любви написаны миллионы страниц, а решения загадки не предвидится. О чем, кстати, свидетельствует и статистика разводов...

Народный судья, о котором мы сняли киноочерк, рассказал такой казус. Приходят совсем молодые супруги разводиться. Он их спрашивает:

— Сколько времени вы были знакомы?

— Неделю.

— Сколько прожили вместе?

— Три дня.

— Почему же вы решили развестись?

— Мы недостаточно познакомились.

— Так давайте отложим дело и познакомьтесь как следует!

— Нет,— отвечают,— мы уже достаточно познакомились, чтобы разойтись...

Слушая рассказ судьи, я вспомнил почти аналогичную сценку в нашем старом очерке «Ты и Я», снятом режиссером Алоисом Бренчем, операторами Генрихом Пилипсоном и Рутой Урбасте летом 1963 года.

Это была попытка снять документальный лирический фильм о самом трепетном в человеке, о любви. Сегодня многое в нем мне кажется наивным, а кое-что — даже неприемлемым. Например, снятые скрытой камерой сцены разводов. Да, слушаются они публично, но все-таки большая разница, видят ли это несколько десятков человек или миллионная аудитория кинотеатров и телевидения. Во всяком случае, подобные сцены нельзя показывать без согласия снятых в них людей. А такое согласие, кстати, возможно. Например, одна молодая пара после развода, закончившегося примирением, даже согласилась сфотографироваться у здания суда «на память»...

После просмотра фильма кинодраматург Евгений Габрилович написал в «Советском экране»:

«Это картина о любви — не только об идиллиях любви, но и о драмах, о крушениях...

Есть в фильме плохие куски, когда камера волею режиссера начинает фиксировать то, что лежит уже в сфере бытовых сплетен, кастрюльных анекдотов, коридорных толков. Тогда эта «подлинность людей», застигнутых врасплох, представляется поразительно грубой, невыразительной, неприятной — лишнее доказательство того, что в искусстве копия жизни — еще далеко не жизнь.

Там же, где скрытая камера находит те тонкости, штрихи и детали, которые свойственны настоящему мастерству, фильм идет резко вверх и представляется интересным.

Предыдущие очерки автора «Карта Птолемея» и «Факт — образ — факт» см. в «ИК», 1973, № 10, 12.

В лучших своих частях это действительно художественный фильм...»*

Итак, хотелось снять документальный фильм о любви. Большой город давал неисчерпаемый материал для такого замысла. Но как материал организовать? Снимать все, что интересно,— немыслимо. Ведь все, что касается намеченной темы,— интересно. Значит, нужен отбор, направленный луч зрения.

Часами я бродил по улицам, пытаясь представить будущий фильм. Фотографировал, делал пометки. Впечатлений была масса, но неизменно меня увлекал поток жизни, из которого я никак не мог выбраться.

Попутно я задумался и над тем, как выявить в уличных съемках человеческие характеры. Это трудно дается даже при длительном общении с человеком, а на городских улицах это придется делать на ходу, когда к человеку подчас и не подойти. А подойдешь, обнаружишь себя — только испортишь дело.

Сколько бы продолжались мои поиски, не знаю. Может быть, я вообще бросил бы эту затею.

Помогла «мышка»!

Сижу в кафе и вижу: рядом, за столиком обедают двое — он и она, судя по кольцам на руках, супруги. Оба молодые, красивые, но почему-то угрюмые и злые. Может быть, просто поссорились, может быть, что-то более серьезное встало между ними?..

Едят молча. Изредка жена бросает колючие взгляды на мужа. Один раз мне даже показалось, что она посмотрела на него с ненавистью. А он, небритый и подавленный чем-то, уткнулся в тарелку.

В это время в кафе появляется старичок с самодельными игрушечными мышками — потянет за ниточку, они бегают — и, обходя столики, предлагает купить, причем подходит не ко всем, а как-то избирательно. Что его потянуло к нашей паре?

Словом, он подходит к ним и пускает мышку с ладони прямо на стол...

Первая реакция — шок! Потом долгая пауза... И вдруг — она улыбнулась, потом — он, затем они расхохотались, да так громко, что все обернулись.

Игрушку молодая пара не купила, но когда старик отошел, их нельзя было узнать. Лица просветлели, жена пододвинула мужу хлеб, он виновато взглянул на ее руку, потом — в глаза, она ему что-то сказала...

И все это сотворил старичок со своей смешной мышкой.

Наверное, они помирились бы и без помощи старика. Через час, через день или после долгих объяснений. Но я, «зритель», этого бы не увидел. И в памяти осталась бы монотонная, мало что говорящая об этих людях серая сцена. И только. А своим неожиданным вторжением «мышка» дала толчок проявлению их чувств, и они раскрылись на моих глазах. Я увидел маленькую жизненную историю, характеры, микросюжет.

А что, если этот «механизм» приложить к потоку жизни?

И я повсюду стал искать или мысленно «подбрасывать» эту самую мышку.

Эффект был поразительный.

Многое из того, что раньше уплывало в потоке незамеченным, на самом деле оказалось сюжетным. Вырисовывались небольшие «истории», надо было только вовремя взять их в поле зрения и иметь терпение досмотреть до конца.

Иду, например, мимо магазина детской одежды — в витрине аист покачивает в клюве младенца... Сколько раз я проходил, ничего особенного не замечал. А это ведь не аист, а «мышка»! Надо только взглянуть на него с противоположной точки, изнутри магазина, и тогда откроются удивительно разные реакции прохожих.

Одна — у детей, другая — у мальчиков-подростков, все, как им кажется, узнавших про этого «аиста». И совсем другая реакция у любящей юной пары — стеснительная, трепетная...

Наверное, только из этих наблюдений, ничего не прибавляя, можно было бы смонтировать очерк с простым названием «Аист»!

Или продажа грампластинок на улице. Сколько раз видел, даже сам покупал, и не

* Е. Габрилович. По Прибалтике.— «Советский экран», 1964, № 11.

придавал особого значения. А ведь это тоже «мышка»! Надо только понаблюдать за покупателями.

Короче говоря, поток меня больше не сбивал. Я почувствовал под ногами почву, а в руках — магнит, к которому сами сбегались и липли факты-песчинки. Отдельные разрозненные наблюдения стали выстраиваться в эпизоды, эпизоды — в «истории»...

Правила игры

Рассказывая эти человеческие истории, я старался описать не только то, что вижу в будущем фильме, но и то, что слышу — шумы, песню, музыку, диалоги.

Однако по мере того, как фильм снимался и монтировался, я испытал все радости и огорчения, выпадающие на долю автора в документальном кино, когда его замысел сталкивается с реальной жизнью, с условиями кинопроизводства.

Это в чем-то походило на автогонки в старых немых кинокомедиях — с автомобиля по очереди слетают передние и задние крылья колес, потом капот, багажник, но остаются целы сами колеса, мотор — и пассажиры в конце концов добираются до финиша.

Сначала отлетела новелла «Свидание».

Просмотрев операторский материал, мы все поняли, что он выпадает из репортажного стиля фильма. Правда, и сам по себе эпизод не получился. Скульптуры не ожили на экране. Почему — я понял значительно позже, прочитав вот это:

«Предметы искусства перед творческой камерой могут вновь превратиться в «материал», стать действующими мотивами жизни. В этом случае камера должна решить огромную задачу, добавить к тому, что выражает художественное произведение, еще одно выражение: потрясение того, кто это произведение видит. Действительно, оператор в состоянии показать статую или картину так, как дирижер доводит до слуха музыкальное произведение. Во время исполнения две личности сливаются воедино»*.

Такого слияния не получилось.

Потом «отлетел» эпизод с посадкой деревца после бракосочетания в загсе. Фильм снимался летом, а летом деревья не сажают

Потом выяснилось, что не так-то просто запечатлеть мужчин и женщин «после долгой разлуки и перенесенных страданий», как это значилось в сценарии. Таких кадров почти не было, а сроки съемки истекали.

Ко всему этому угроза нависла и над так хорошо задуманной, как мне тогда казалось, новеллой «Песня». Сколько ни стояла оператор Рута Урбасте возле лотка, где продавались грампластинки, слепого, да еще с женой, которых я когда-то видел здесь, она дождаться не смогла. И седоватого мужчину, искавшего песню «Тихая любовь»,— тоже...

Тогда режиссер Алоиз Бренч, давно мечтавший снять игровую картину*, махнул рукой на «правила игры» документального кино и, кроме бракоразводных процессов, сцен семейных ссор и атмосферы улицы, почти все инсценировал. Но использовал он не профессиональных артистов, а так называемые типажи, или просто знакомых парней и девушек, которые по сценарию сыграли, в сущности, самих себя. Даже на «роль» слепого был приглашен настоящий слепой, немало пережившший в годы войны.

Но самый волнующий кадр (для новеллы «Верность») снял оператор Генрих Пилипсон, даже без режиссера.

Он привел на Рижский вокзал знакомую девушку (инженера из Днепропетровска) и объяснил ей «актерскую» задачу примерно так: «Вот сейчас из центральных дверей выйдет парень (с ним он договорился заранее), встреть его, как будто ты его очень любишь и давно не видела...»

И совершенно незнакомые люди «встретились после долгой разлуки» так естественно, что потом никому и в голову не пришло заподозрить инсценировку. Не попытайся оператор снять «второй дубль», об этом не догадался бы и сам режиссер. Кадр выглядел настолько на-

* Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., «Прогресс», 1968, стр. 126.

* Впоследствии А. Бренчем были поставлены фильмы: «До осени далеко», «Когда дожди и ветры стучат в окно», «Тройная проверка» и другие.

...И встретились после «долгой разлуки»

стоящим, что спустя несколько лет был использован — как истинно документальный! — в фильме В. Лисаковича «Хроника без сенсаций».

Я не намерен тем самым оправдывать в документальном кино метод инсценировки. Когда конкретного человека заставляют говорить по бумажке, написанной автором, или специально делать то, что «надо для фильма», пренебрегая его собственными мыслями, привычками, характером,— это кощунство. Но изображая человека в естественных для него обстоятельствах или касаясь явлений жизни, присущих многим людям, мне кажется, документалист вправе прибегать и к средствам из арсенала игрового кино. Лишь бы они не были в фильме чужеродными.

Разумеется, насущным хлебом документалиста всегда был и останется репортаж, хотя и тут, как известно, есть свои тонкости организации материала.

Что касается сценария — я сделал для себя твердый вывод: в сценарии для репортажного фильма «железно» предусматривать только такие ситуации, моменты, события, которые могут в жизни повториться.

Обратная связь

Пусть читатель не сочтет название главы данью времени — везде и повсюду внедрять принципы кибернетики — тут оно действительно кстати.

Никто ведь не станет спорить, что при создании документального фильма, особенно событийного, авторам, сообразуясь с замыслом, приходится постоянно впитывать и творчески перерабатывать все новую и новую информацию. И что между сценарием, так сказать, моделью будущей картины, и жизнью необходима тесная обратная связь. Но для этого прежде всего сама модель должна быть жизненной.

И, кроме того, съемка зачастую ведется одновременно несколькими операторами, между которыми тоже должна поддерживаться обратная связь. И творческая и организационная. Ко всему еще приходится учитывать погодные условия, свет, технику и множество обстоятельств, учесть которые не всегда возможно.

Чем не задача для кибернетика?

Вся наша жизнь слагается из малых и боль-

«Полдень». Кадры фоторазведки

ших событий, и любое из них может стать эпизодом фильма или даже вырасти в целый фильм. Но есть события с такой естественной драматургией и пластикой, что прямо-таки созданы для документального кино Их, казалось, надо только увидеть и... «черпать».

...В Риге гастролировал московский Театр имени Евг. Вахтангова. Естественно, что артисты побывали в гостях у рабочих, колхозников, строителей. Об одной из таких встреч на городской стройке редакция вечерней газеты поручила мне дать короткий репортаж в номер. «Один-два снимка и несколько строк», — сказал редактор.

Приезжаю на стройку, спрашиваю, где будет концерт. Никто не знает. Потом, вижу, на площадке, среди недостроенных домов плотники сколачивают что-то вроде сцены.

А в полдень со всех сторон начали стекаться зрители. «Партер» шел со своими скамейками и досками, забрызганными известью и цементом. «Бельэтаж» подъезжал на грузовиках и самосвалах. Из окон еще не достроенных домов выглядывала «галерка». А когда все лучшие места были заняты, кто-то подогнал автопогрузчик, опоздавшие чинно уселись на досках, и над «партером» поднялась «ложа» с публикой.

На пустом месте возникал новый мир, вещи теряли свое привычное назначение: машина — не машина, кран — не кран. И люди тоже перевоплощались, молодели на глазах и обращались с вещами, как дети, подчиняя их своей игре. Да это и была настоящая игра, игра в перевоплощение, в которой все решала фантазия и смекалка.

Я побежал на «галерку» делать снимок с верхней точки. Хотелось схватить эту игру в одном кадре, общим планом.

Но то, что я увидел, поразило меня. Внизу, в кадре, все время мелькали люди, машины, была какая-то неразбериха. А с высокой точки «галерки» было отчетливо видно, как из хаоса и толчеи вырастает настоящий амфитеатр, с четкой и строгой архитектурой.

Когда ведущий вышел приветствовать зрителей, деревянный помост уже был плотно окаймлен «живой подковой».

Я спустился вниз, снимал крупные планы, детали, жанровые сценки, чтобы ничего не забыть. У меня было предчувствие, что фотографии пригодятся не только для газеты.

А концерт шел. Василий Лановой читал Маяковского, слова ложились, как блоки, такие же светлые и весомые. Затем была сценка из «Макара Дубравы». Потом снова поэ-

зия: «Гренада, Гренада, Гренада моя!..»

Известно, что в момент соприкосновения с искусством человек бывает удивительно красив. В картинных галереях, в концертных залах видеть людей в подобном состоянии естественно. А тут, на строительной площадке, в будничной атмосфере красота эта была еще более разительна.

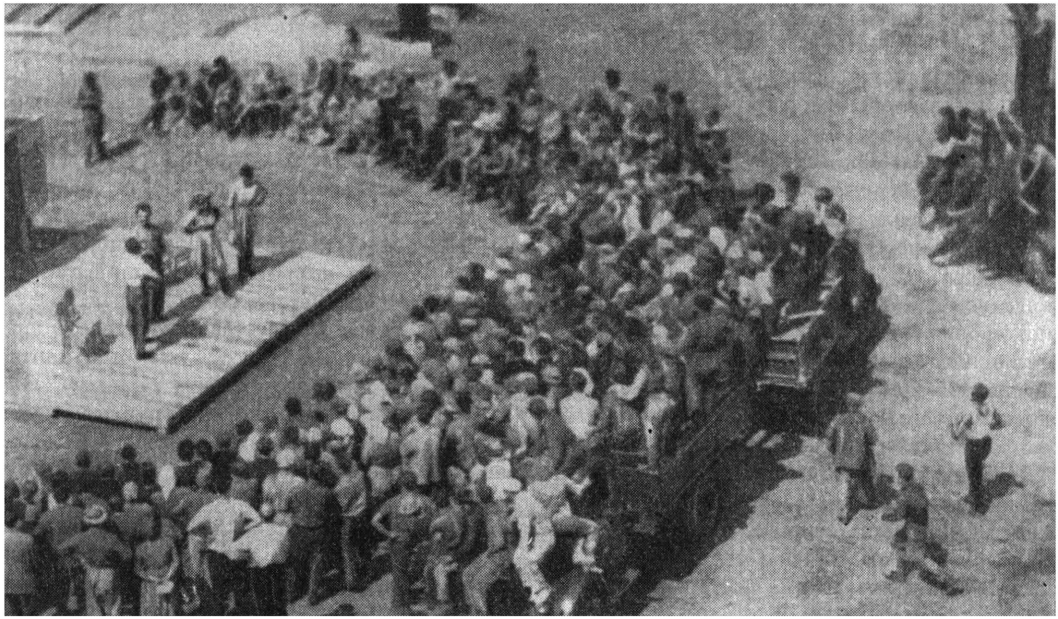
И я смотрел не на артистов, а на зрителей. Потому что для меня они стали главными действующими лицами. Каждый ушел в себя. И все — вместе. Это был многоликий коллективный портрет стройки.

Когда отгремели последние аплодисменты, наступил настоящий театральный разъезд. «Живая подкова» начала таять, «партер» уносил с собой скамьи, шоферы отгоняли «бельэтаж», автопогрузчик опустил «ложу». Концертная площадка опустела, и все предметы вокруг снова обрели свой привычный, будничный вид. Зрители уходили и уезжали достраивать улицы, которые еще не имели названий.

В сущности, состоялся самый обыкновенный концерт на стройке, каких бывает немало. Но одновременно все это напоминало передышку, короткий привал в пути. И я подумал, что во время такого концерта можно снять интересный фильм-репортаж о людях стройки. И ведь ничего невозможного в этом нет. Надо только готовиться и ждать следующего случая...

Зачастую приходится сталкиваться с мнением, что снять так называемый событийный репортаж проще простого; материал идет в руки сам — только снимай, потом все смонтируется.

Если речь идет только о киноинформации, так рассуждать можно. Опытный оператор-журналист сориентируется в любых условиях и без подготовки. Но все же практика подсказывает, что даже для короткого сюжета в киножурнал хорошо иметь пусть не написанный, но заранее продуманный план.



«Полдень». Кадры фоторазведки

Словом, если мы собираемся снять не беглый репортаж о событии, не просто ряд эпизодов, которые потом как-нибудь склеятся, «навешаются» на текст, как белье на веревку, а киноочерк, то есть вещь цельную, образную и гармоничную, то мы тем более должны многое представить себе до съемок, многое предвидеть.

Конструкция фильма представлялась мне предельно простой: пролог (сколачивание сцены) и три эпизода — сотворение «амфитеатра», концерт и «театральный разъезд». Особое внимание следовало обратить на главные драматургические стыки: подъем «ложи» автопогрузчиком после хаоса сотворения «амфитеатра» и ее опускание перед «театральным разъездом», когда «живая подкова» начнет рассыпаться. Они виделись мне в точках «золотого сечения» очерка, то есть по времени в одной трети продолжительности от начала и до конца.

Мне ничего не надо было выдумывать, все шло от жизни, от того, что я увидел и почувствовал тогда на стройке. Я составил себе даже фотосценарий, нечто вроде альбомного фотофильма, ведь все фазы концерта были засняты. И все-таки это было уравнение со многими неизвестными.

Когда, на какой стройке и с каким театром удастся снять этот «сфотографированный» фильм? Хотелось бы — на крупном строительстве, где много людей и машин. Но удастся ли? А если удастся, то сможет ли творческое объединение «Телефильм-Рига», заинтересовавшееся идеей, дать в нужный день и час трех операторов (с меньшим количеством нельзя управиться) и всю необходимую съемочную и звуковую технику? Кто именно будет снимать? Какова будет программа концерта?..

Неизвестных было много, и разрешить их могла опять же только сама жизнь. Но я был готов, и при благоприятном стечении обстоятельств мне только оставалось, как по боевой тревоге, вскрыть, как говорится, пакет и приступить к выполнению программы.

И такой день настал.

Через год после вахтанговцев в Ригу приехал на гастроли Малый театр. Я пошел в горком, рассказал об идее фильма, показал фотографии. И мне помогли договориться с администрациями и театра и строительства крупнейшего в Латвии химического комбината. Даже день концерта был выбран удачно: 6 августа, канун Дня строителя.

А в «Телефильме» мне сказали: «Мало ли что случится, имейте резервную камеру»,— и обещали дать в этот день не трех, а четырех кинооператоров. Главным оператором по моей просьбе был назначен Висвалдис Фриярс, с которым мы ранее снимали очерк о рыбаках — «Соленый хлеб».

Теперь, когда половина неизвестных отпала, надо было подумать об организации съемок во время самого концерта.

Что, скажем, если шоферы автокранов и самосвалов не заедут со своими машинами на площадку, а оставят их на обочине? Что, если автопогрузчика не будет или поблизости не окажется досок для «ложи» и «партера»?

И я поехал на стройку, к главному инженеру Яну Буркевицу, показал ему фотографии, объяснил, что должно произойти здесь 6 августа в полдень, и попросил дать указание шоферам заезжать с машинами прямо на площадку. Остальное, убеждал я его, произойдет само собой — зритель быстро сообразит, что приспособить под «бельэтаж», а что — под «галерку».

Буркевиц внимательно выслушал меня и, наверное, поверил, потому что сразу придал делу должный размах.

— Так, семь автокранов вам хватит?

— Хватит.

— Цементовозы нужны?

Я подумал, что светлые и круглые цементовозы будут хорошо выделяться среди других автомашин, особенно с тыльной стороны...

— Нужны.

— Так. Семь автокранов, два цементовоза, самосвалов штук десять подкинем, ну, пару бульдозеров. Что еще?

Я был даже несколько огорошен такой щедростью, горячо поблагодарил за все, но объяснил, что еще нужен хотя бы один автопо-

грузчик. Дело в том, что все движения во время сотворения «амфитеатра» и «театрального разъезда» будут хаотичными и, в основном, в горизонтальной плоскости. Поднятие и опускание «ложи» — единственные строго вертикальные движения. Они необходимы как знак начала и конца концерта и будут служить драматургическими опорами фильма. Вот почему без них никак нельзя. Если не будет автопогрузчика, развалится композиция фильма.

Главный инженер, естественно, не хотел, чтобы на его стройке что-нибудь разваливалось. Он вызвал прораба и поручил ему на день и час съемки обеспечить автопогрузчик.

Итак, с техникой все уладилось.

Была найдена и удобная площадка для «амфитеатра», открытая, с хорошими подъездными путями. Теперь по плану осталось проследить, чтобы плотники правильно расположили театральный помост по солнцу. Это было очень важно. И вот почему.

Нашими артистами будут зрители. Мы хотим открыть их, быть может, невидимую для других красоту. Для этого обязательно нужно заглянуть человеку в лицо, в глаза, то есть снимать его крупным планом. А дни в начале августа как раз стояли солнечные, и прогноз на день съемки был благоприятным.

Теперь представим себе, что помост расположат так, что во время концерта солнце будет светить зрителям прямо в лицо. Что произойдет? Они начнут жмуриться, прикрываться ладонями, их лица будут деформированы. И в результате их внутренний мир, ради показа которого был задуман фильм, останется скрытым.

Где будет солнце 6 августа в полдень (концерт был назначен на час дня) и насколько оно переместится за полтора часа, конечно, было известно. Лучше всего, подумал я, если оно осветит зрителей сбоку и чуть сзади, то есть контровым светом. А раз так, то театральный помост надо расположить, как говорят инженеры, исходя из этих параметров. Разу-

«Полдень» — теперь уже фильм. На строительстве химкомбината

мается, такая предусмотрительность никак не нарушала ни принципов документальности, ни естественного течения жизни. Даже наоборот. Заботясь о лучшем освещении, мы тем самым заботились и об удобствах зрителей.

Для театрального помоста нашлось великолепное место — у белой стены лабораторного корпуса. Если небо будет безоблачным (и, следовательно, свет особенно резким), огромная стена сможет служить естественным рефлектором, смягчающим тени и излишнюю контрастность на лицах. Словом, и тут все складывалось удачно.

Ко дню съемки в нашем «уравнении» оставалось лишь одно неизвестное — сам концерт: мы не знали его программы.

Хотя решающего значения для фильма это не имело, потому что нас интересовали главным образом зрители, все же хотелось заранее предусмотреть, что снимать, а чего не снимать. Концерт будет длиться час, а фильм — всего 15—20 минут. Значит, нужен жесткий отбор.

Но с программой удалось познакомиться только тогда, когда артисты уже приехали на стройку, и, естественно, отбор пришлось делать по ходу концерта.

Здесь я прерву наш рассказ и сделаю маленькое отступление, в котором хочу поделиться некоторыми соображениями, кажущимися мне очень важными.

Когда имеешь дело с событием и хочешь, следуя его естественной драматургии, рассказать о нем образно, тут, мне кажется, работа автора документального фильма приближается к работе кинодраматурга в игровом кино, с той лишь разницей, что в документальном фильме роли как бы пишутся не для тех, кто будет сниматься, а для тех, кто будет с н и м а т ь, то есть для операторов.

Вот почему еще утром, пока плотники сколачивали помост (мы это сняли сразу же), надо было распределить обязанности между кинооператорами, прорепетировать с ними фильм и договориться о системе связи во время съемки. Каждый оператор получил, так сказать, фотороль своей задачи.

В нашей съемочной группе были три подвижные камеры и одна синхронная, которую

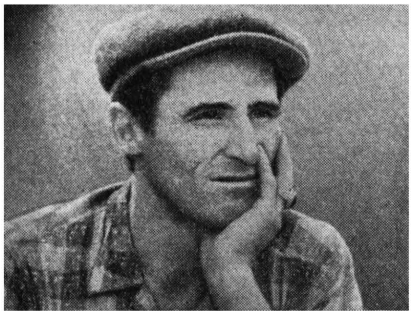
«Ложа»

мы установили на штативе прямо у помоста. Исходя из этого, роли между операторами были распределены так: сначала все как бы строят, то есть снимают сотворение «амфитеатра» — каждый на своем участке.

Затем, когда ведущий выйдет на сцену, главный оператор Висвалдис Фрияре (у него был телеобъектив и наибольший запас пленки) поворачивает камеру в сторону зрителей, и все время, пока идет концерт, снимает психологические портреты; люди задумались, смеются, аплодируют... Он должен успевать схватывать даже самые тонкие движения души наших «артистов», ведь на всем протяжении фильма они не скажут ни одного слова и будут выражать свои чувства только мимикой.

Второй оператор Дайнис Яудземс, по согласованию со мной, синхронной камерой будет снимать артистов на сцене.

Третий оператор Марцис Лапиньш с заранее выбранной верхней точки снимет «живую подкову», окаймляющую деревянный помост.



Затем он будет помогать главному оператору. Но перед финалом снова поднимется на свою точку, чтобы по сигналу включить камеру за несколько секунд до момента, когда «подкова» начнет распадаться. (Полный эффект растворения образа в будничный факт — пульсация! — мог получиться только в том случае, если это удастся снять одним кадром.) И потом, уже до конца, третьему оператору предстояло снимать «театральный разъезд», пока площадка не опустеет. На этом последнем этапе съемки Лапиньш становился как бы солистом и один завершал фильм.

От четвертого оператора Яниса Зауэра требовалось прежде всего не упустить момент подъема и опускания «ложи». Кроме того, он должен был снимать тылы и дальним планом (через головы зрителей) — сцену.

Таким образом, мы тщательно приготовились к тому, что Вертов называл м о н т а ж о м в о в р е м я с ъ е м о к и чем постоянно пользуется сейчас телевидение в прямых передачах.

Здесь уместно вспомнить и высказывание известного французского режиссера Жана Руша. Он говорит, что есть два метода съемки документального фильма: один — установить камеру и ждать, что произойдет «что-то», другой — установить камеру и ждать, что произойдет «то, что мы ждем»*.

В случае, о котором рассказываю, мы интуитивно пользовались вторым методом. Все было готово. Камеры заряжены. Каждый знал свою задачу. Оставалось только ждать, что произойдет то, чего мы ждем.

В полдень стройка начала затихать, и к площадке со всех сторон потянулись люди — пешком, на машинах, на мотоциклах. Автокраны выстроились слева, самосвалы — справа, цементовозы — посередине. А впереди — из досок, кирпичей и блоков сооружался «партер».

Все шло отлично: люди забрались на машины, на стрелы кранов и крыши соседних корпусов. Операторы только успевали снимать.

* «Правда кино и киноправда». Сборник статей. «Искусство», 1967.

«Живая подкова», обрамляющая помост, буквально создала сама себя и именно так, как мы ожидали.

Наконец, настал самый ответственный момент съемки важного драматургического стыка: подъем «ложи» — «подкова». И тут оказалось, что нет автопогрузчика. А концерт уже начался, и третий оператор поднялся на верхнюю точку.

Я был в отчаянии — рушилась композиция фильма.

— Стой здесь и не сходи с места! — сказал я четвертому оператору и побежал искать автопогрузчик.

Кинулся к одному корпусу — нет. И вдруг возле дальнего склада вижу автопогрузчик. Рядом сидит водитель. Радостно бегу туда, но... Шестого августа был канун Дня строителя, и как раз суббота. Видимо, водитель несколько поторопился и уже начал праздновать...

Что было делать? Я стал оглядываться вокруг себя и увидел — какой-то шофер грузит на машину цемент. Бросился к нему.

Но как, какими словами за одну-две минуты рассказать совершенно чужому человеку, к тому же занятому своей работой, о замысле фильма, о драматургии, о сечениях, композиции, которая была так хорошо подготовлена? Как?

Сейчас я даже не помню, что говорил шоферу, но, видимо, по моему голосу он понял, что что-то действительно рушится. Он бросил свою машину, сел в автопогрузчик, и мы покатили к концертной площадке, где нас ждал оператор и были подготовлены доски.

Право, это было удивительно, люди мгновенно побросали на рельсы автопогрузчика доски, уселись на них, и живая «ложа» поднялась над «партером». Все произошло так, как должно было произойти!

А концерт уже шел полным ходом. Были песни о любви и о войне. Были отрывки из

На этом развороте кадры из фильма «Полдень». Артистами для нас были сами зрители

спектаклей. А в заключение актерская шутка «Урок русского языка в дореволюционной школе», которую с блеском исполнил Иван Любезнов.

Люди смеялись до слез и долго аплодировали. Потом вся труппа вышла на сцену, и строители преподнесли артистам цветы. Для артистов и зрителей наступила минута прощания, а для нас — пора съемки финала: опускание «ложи» и «театральный разъезд».

Сверху отлично было видно, как подкова нехотя рассыпается. А когда людей осталось мало, друг за другом начали отъезжать цементовозы, МАЗы, автокраны, а в самом хвосте — автопогрузчик. Словно совершая круг почета, машины объезжали театральный помост и походной колонной уходили за корпуса.

Полуденный «привал» кончился. Площадка опустела. Мы уже собрались покинуть свою точку, но в это время на опустевшую сцену вскарабкались дети и стали прыгать и танцевать...

Хорошо, что оператор предусмотрительно оставил «НЗ» — двадцать метров пленки. Он мгновенно включил камеру, и этим длинным кадром — дети танцуют на пустой сцене — мы закончили съемку, а потом и фильм.

Во мне до сих пор жива благодарность к операторам «Телефильма» и режиссеру Рижской кинохроники Бируте Велдре, работавшей на площадке с Фрияром,— пока тот снимал одних людей, она находила ему новых, высматривала характерные жанровые сценки. Без их увлеченности, оперативности, умения, как в хорошем джазе, импровизировать мы бы не справились с задачей.

Рассказывая так подробно о фильме, я не хотел бы, чтобы у читателя сложилось впечатление, будто речь идет о чем-то очень значительном. Вовсе нет. Просто все в нем делалось преднамеренно, поэтому он очень удобен для анализа и позволяет сделать какие-то выводы по крайней мере для себя.

И прежде всего о том, какое решающее значение для проникновения в событие с художественной целью имеет помимо всего четкая организация совместного творческого процесса.

Писатель или поэт, создавая свои образы, зависит только от полета собственного воображения. И десятки раз он может переписать одну и ту же фразу, пока не добьется желаемого созвучия, впечатления. При событийной съемке документалист этого не может. Добывая свои образы в стихии жизни, постоянно испытываешь острый дефицит времени. Поэтому, как хороший рыбак, документалист должен, по возможности, заранее знать, где ожидать «большую рыбу», иметь наготове подходящие сети и самое главное — вовремя их закинуть. Опоздал или промедлил — вернешься на берег пустым.

Небольшой фильм «Полдень» был для меня в этом отношении хорошей школой. Однако по-настоящему всю сложность организации коллективного творчества при создании документального фильма я осознал, работая сценаристом и режиссером с Улдисом Брауном над полнометражной картиной «235 000 000 лиц».

Здесь тоже были четыре камеры, но операторы снимали совместно не полтора часа, а целый год. И не на пятачке строительной площадки, а по всей стране.

Четыре камеры и Боевой устав

Режиссер предложил снять документальный фильм-панораму о стране, но не обзорного порядка, а сюжетный, с человеческой «историей», причем — без дикторского текста. Вместо него комментарием должны были служить три музыкальные темы: Время, Любовь, Дорога. В человеческую «историю» предполагалось вовлечь разных людей, но так, чтобы фильм воспринимался зрителем как рассказ об одной большой судьбе.

В свое время Дзига Вертов писал о поисках образа «живого человека» на экране: «...Мать, качавшая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна... Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка... Не человек, а Человек».

То же и в фильме «235 000 000 лиц»: герой — не человек с конкретным именем и фамилией, а Человек.

По замыслу фильм должен был сниматься по двум сюжетным линиям — жизнь человека и государственные события (сокращенно ЛЖЧ и С).

По Линии Жизни Человека, ограниченной в фильме двумя моментами — первыми шагами человека и свадьбой,— нам предстояло проследить становление личности:

ЛЖЧ — 1. Человек покидает колыбель.

ЛЖЧ — 2. Человек — первые шаги (страх и природа).

ЛЖЧ — 3. Человек проявляется как личность и талант.

ЛЖЧ — 4. Человек — материнская и отцовская любовь. Заботы.

ЛЖЧ — 5. Человек — изящество, грация и обаяние.

ЛЖЧ — 6. Человек испытывает прикосновение любви.

ЛЖЧ — 7. Человек репрезентирует себя миру.

ЛЖЧ — 8. Человек — отдых и странности характера.

ЛЖЧ — 9. Человек наслаждается вдохновением.

ЛЖЧ — 10. Человек испытывает тягу к соревнованиям.

ЛЖЧ — 11. Человек находит любовь.

ЛЖЧ — 12. Человек — самоотверженность, подвиг и гордость.

ЛЖЧ — 13. Человек — пафос счастья, вечный союз любви.

Линия «С» охватывала характерные для 1966 года основные события в области политической, культурной, международной жизни — в первую очередь XXIII съезд КПСС,— а также в некоторых наиболее важных сферах государственной деятельности — армии, авиации. Мы планировали снять запуск космического корабля, заседание Правительства СССР после выборов в Верховный Совет, прием послов по случаю годовщины Октября.

Смонтированные параллельно, обе линии должны были создать образ огромной страны, многонационального народа.

В проекте было сознательно предусмотрено эпизодов и репортажей больше, чем мог вместить фильм. Режиссер придерживался того мнения, что большой документальный фильм, который придется снимать целый год, надо рассчитывать и строить, как авианосец — с большим запасом «непотопляемости».

Приступая к работе над фильмом, мы исходили из вертовской мысли о необходимости вести сценарную, съемочную и монтажную работу одновременно с непрерывно идущими наблюдениями.

Мы, разумеется, понимали, что одному кинооператору «не поднять» такую сложную картину. Поэтому и возникла необходимость в съемочной группе с четырьмя операторами, которых надо было объединить творчески и организационно общей программой действия.

Каждая съемочная группа, а также редактор, звукооператор, директор фильма получили отпечатанную на машинке и переплетенную в твердые корочки походную книжку удобного формата. В нее были включены: проект фильма, подробное описание каждого этапа, «блока» сюжетных линий (паспорта ЛЖЧ и С, как мы их назвали), памятка в пути, с номерами телефонов для связи, отрывки из дневников Вертова. В самом конце — карта СССР. Для ведения рабочего дневника были оставлены пустые страницы.

А начиналась походная книжка Боевым уставом.

Быть может, некоторые его пункты покажутся читателю несерьезными, но, сочиняя его, мы думали также о том, чтобы внести в нашу работу элемент игры и необходимую дозу юмора.

Боевой устав фильма «СССР — Год 1966» (Б У Ф):

1. Съемочная группа фильма считает себя добровольным союзом документалистов-единомышленников, организованным на год для создания полнометражного широкоэкранного фильма «СССР — год 1966» в традициях советского поэтического документального кино.

2. Съемочная группа состоит из четырех режиссеро-операторских отрядов, впредь на-

Киносъемочная группа фильма «235 000 000 лиц»

зываемых: камера-1, камера-2, камера-3, камера-4.

Каждая камера действует в экспедиции самостоятельно в пределах принятых и утвержденных сценарно-режиссерских планов и общей идеи фильма.

3. Штаб фильма находится в Риге.

Для координации устанавливается следующая система связи:

а) по приезде на место немедленно сообщить адрес на ближайшие 3—4 дня;

б) субботний день — телефонно-телеграфная связь камера — штаб. Сообщается о ходе съемки;

в) понедельник-вторник — от 12.00 до 12.00 — телефонная связь штаб — камера (по московскому времени).

4. Проявление отснятого материала должно вестись систематически, по мере его накопления.

Общее правило: камера доставляет материал в штаб после каждых 10 (десяти) дней работы, если снято более 300 метров. Способ доставки — нарочным (ассистент оператора, администратор) или по почте, с приложением точного режима проявления, проявленных на месте концов пленки и пометкой — номер камеры.

Примечание: при дальних экспедициях высылать материал, по мере возможности максимально придерживаясь общего правила.

Для надежности обработки поступающего от камер материала установить в лаборатории постоянный пост слежения (ПС) в ранге ассистента оператора.

5. В соответствии с проектом фильм будет сниматься по двум основным линиям — ЛЖЧ и С.

Для съемок событий по линии С будут снаряжаться специальные единовременные экспедиции.

Линию жизни человека — ЛЖЧ — должна прожить каждая камера.

6. Помнить: ЛЖЧ — спинной хребет фильма. С — вставки.

Поэтому при съемке добиваться максимального контраста между обеими линиями. В ЛЖЧ искать: личное, интимное, трепетное, проявление чувств, индивидуальное. В С — событийность, массовость, коллективное, сенсационность, масштаб. Соответственно находить наиболее выразительные средства подачи материала.

7. Снимая кадры ЛЖЧ в событийных сферах, не увлекаться рассказом о событии, т. е. информацией,— это метод хроники и телевидения. Искать в этих сферах нашу линию жизни человека.

8. Иметь бесконечное терпение в поиске кадров ЛЖЧ, но иметь и мужество отказаться от съемки, если сам не взволнован происходящим.

Искать самое красивое, самое святое, самое взволнованное, самое напряженное состояние людей.

Помнить, что в фильм войдут только «кипящие» кадры. Поэтому лучше не тратить пленку, если «температура» кадра ниже «80 градусов».

9. Снимать изящно, по возможности, строгими фронтальными композициями. К ракурсам прибегать в случаях драматургически оправданных и необходимых.

10. Снимая ЛЖЧ, думать о будущем монтаже:

а) применять панорамы для введения в среду (тему) и выведения из среды (темы). Помнить, что хорошая панорама с новеллистическим концом стоит целого эпизода;

б) одно и то же состояние людей (встреча, поцелуй, ожидание) — снимать с разных точек и в разной крупности (от максимальной — до общего со всеми деталями среды). Это облегчит монтаж, сделает его более динамичным;

в) если событие развивается медленно, но интересно именно своей продолжительностью (ребенка учат ходить, плавать, влюбленные на скамейке и т. д.), снимать фазами, «стопкамерой», со штатива;

г) не избегать съемки с движения по вертикали и горизонтали (использовать краны, люльки, автомобили), естественных шторок, смазок, любопытных прохожих, всего того, что придает кадру документальность.

За все это при монтаже режиссер вспомянет камеру добрым словом.

11. Из вертовского «Боевого устава «киноков», 1924 год.

«Общее указание для всех случаев:

Съемка врасплох	— старое военное правило: глазомер, быстрота, натиск.
Съемка с открытого наблюдательного пункта	— выдержка, спокойствие, в удобный момент — мгновенное нападение.
Съемка со скрытого наблюдательного пункта	— терпение и абсолютное внимание.
Съемка при естественном отвлечении снимаемых.	
Съемка при искусственном отвлечении снимаемых.	
Съемки на расстоянии».	

12. Камерам быть в постоянной боевой готовности.

Ассистенту оператора: содержать в отличном состоянии материальную часть, иметь всегда заряженные кассеты.

Оператору никуда не отлучаться без киноаппарата. Помнить: везде и всюду можно встретить неповторимый кадр для ЛЖЧ. Всем — не лениться! Помнить Вертова, он говорил: «Бросить курить, мало есть. Раньше вставать. Делать не то, что хочешь, а то, что нужно делать. Надо хотеть то, что нужно. План на каждый день...»

13. Пункт последний (желательный, но не обязательный): из каждой экспедиции камера привозит домой бутылку вина местного производства, которая должна сохраняться до

Кинокамера в пути

конца съемки и быть коллективно выпитой после сдачи готового фильма...

Наша книжка была плодом большой предварительной коллективной работы.

Еще до уточнения всех пунктов программы камера-3 (режиссер Бирута Велдре, оператор Ральф Круминьш и ассистент оператора Леопольд Элкснис) выехала в Азербайджан, чтобы по ЛЖЧ снять репортаж о старейшем жителе нашей страны — 162-летнем Ширали. А оттуда — в Москву, на съемки по линии событий XXIII съезда партии.

В Москве, куда временно был перенесен «штаб» фильма, их ждала камера-2 — оператор Валдис Крогис со своим ассистентом Дмитрием Верхоустинским, и камера-4 — сам режиссер Улдис Браун с ассистентом Миколой Гнисюком, выполнявшим также обязанности поста слежения (ПС) в лаборатории (см. п. 4 Устава). Для съемки репортажа на XXIII съезде КПСС к ним присоединился оператор Ивар Селецкис.

Вот так началась практическая работа. Мы сразу почувствовали масштаб фильма, проверили жизненность наших творческих и организационных принципов.

Затем мы разъехались по определенным маршрутам, чтобы уточнить объекты съемок, а кое-что и снять. И куда бы ни приезжали наши люди — на Дальний Восток или в республики Средней Азии,— везде и всегда документалисты местных студий оказывали гостеприимство и дружескую помощь. А в Ташкенте художественный руководитель Узбекской студии документальных фильмов режиссер Малик Каюмов помог нам не только с жильем и транспортом, но даже кинопленкой.

В мае, когда вся группа снова собралась в Риге, был составлен сетевой график работы каждой камеры, окончательно «утрясен» проект фильма, принят Устав. И для всех началась пора дальних экспедиций.

Было начало лета, мы прощались до сентября.

Дальше всех улетела камера-3 — на Камчатку. Камера-2 — на Урал (ее режиссером стала в то время еще студентка ВГИКа Лайма Жургина). Камера-4 — в Ленинград. Камера-1 (Рихард Пик и ассистент оператора

И здесь идет съемка...

Модрис Реснайс) готовилась лететь на Памир. А редактор фильма Юрий Нагин отправился в Москву, к военному консультанту фильма, согласовывать «военный блок» кинокартины. После возвращения из Вологодской области, где удалось договориться о съемке праздника «Проводы русской зимы», я присоединился к камере-1.

Хотя обязанности в нашей съемочной группе были четко разграничены, зачастую приходилось выполнять работу «по совместительству». Режиссер-постановщик брался за киноаппарат. Режиссеры камер нередко в экспедиции выполняли обязанности сценариста, сценарист — режиссера камеры, а редактор становился «офицером для особых поручений». Впрочем, организационная структура группы действительно напоминала военную. Все главные решения принимались «командпром» — режиссером. Сценарист — «начальник штаба»,— поддерживая связь с экспедициями, планировал съемки, готовил сценарно-режиссерские задания. Камеры — «подразделения» — проводили их в жизнь...

Но, к сожалению, не все важное — с нашей точки зрения — нам удалось снять. Пришлось довольствоваться минимумом.

За четыре месяца до окончания съемок режиссер смонтировал первую «болванку» фильма. Сообща мы ее обсудили. Появлялись новые идеи. В первоначальный замысел вливалась свежая кровь. Шедшие параллельно с монтажом съемки позволили улучшить эпизоды, совершенствовать стыки, «обтачивать болванку».

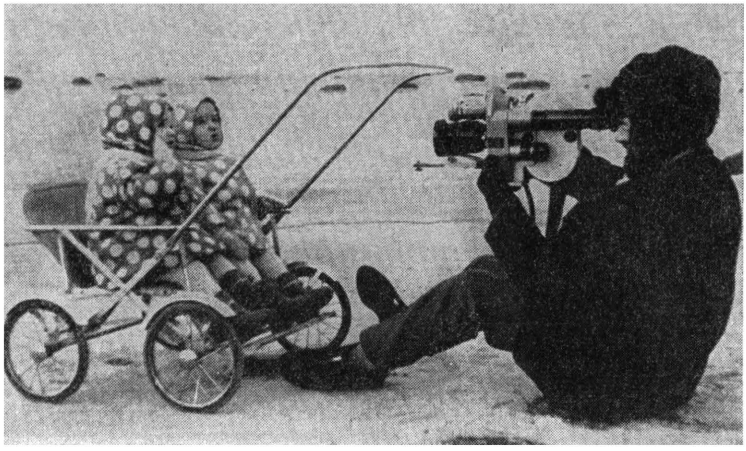
Сценарий-карта

Что же такое сценарий документального фильма? Не по форме, а по сути...

Как известно, единого определения не существует, и эта неясность придала мне храбрости попытаться самому найти если не формулировку, то, по крайней мере, удачное сравнение.

Документалист всегда имеет дело с океаном фактов. Сценарий — это попытка проложить курс в этом океане, нащупать драматургию фактов. Это авторская позиция, идеология; это — компас, который ориентирует нас, когда мы начинаем «плавание»; это — магнит, вокруг которого естественно собираются только нужные факты при отборе отснятого материала. А потом, когда в готовом фильме все сплавляется воедино, сценария не чувствуешь, как не чувствуют здоровое сердце.

Но мне кажется, что даже идеальный сценарий, в котором сформулированы авторская мысль, тема, обозначены эпизоды и предугада-



«Жизнь врасплох»

на драматургия, даже такой сценарий напоминает не более чем карту Птолемея, а авторы (режиссер, сценарист, оператор), пусть даже они ее сами составили,— капитана корабля со своей командой, который отправляется в плавание по такой карте.

Карта Птолемея была составлена, как известно, 2000 лет назад. В ней были угаданы очертания материков, проливы, моря, перешейки, но земля выглядела плоской, Африка сливалась с Антарктидой, Япония — с Азиатским материком, а Новый Свет вовсе не был обозначен. По такой карте можно было начинать плавание, прокладывать курс, многие предвидения оказались верными, но...

Вот как, по описанию Стефана Цвейга, проходили такие плавания в начале XVI века: «...Но едва только успеют космографы тщательно и точно, сообразуясь с последними данными, выгравировать карту мира, как уже поступают новые данные, новые сведения. Все опрокинуто, все надо начинать заново, ибо то, что считали островом, оказалось частью материка, то, что принимали за Индию,— Новым континентом. Приходится наносить на карту новые реки, новые берега, новые горы. И что же? Не успеют граверы управиться с новой картой, как уже приходится составлять другую — исправленную, измененную, дополненную»*

Разве это не похоже на съемку документального фильма, когда, соприкоснувшись с жизнью, уже на ходу многое приходится менять в первоначальной карте-сценарии?..

Но самое главное, когда документалист отправляется в плавание по такой карте,— это то, что впереди — «Новая Земля».

И вся прелесть работы над документальным фильмом как раз в том и заключается, что, отталкиваясь от сценария (который сам по себе должен быть открытием, каким, кстати, была в свое время и карта Птолемея), документалисту на пути к этой «Новой Земле»,— которую он ищет, о которой он знает, что она есть, он даже представил себе в мыслях, какой она должна быть, но которой он еще не видел,— на этом пути предстоит сделать еще много-много открытий.

И вполне может случиться, что вместо искомой Земли документалисту откроется совершенно иная....

Рига

---

* Стефан Цвейг. Избранное в двух томах. М., «Художественная литература», 1957, т. 2, стр. 350.

И. Вайсфельд

Поэзия педагогического поиска

Заметки о кинообразовании подрастающего поколения

Помните, в «Новых временах» Чаплина удивительную для тех годов деталь — телеэкран? Менеджер с помощью телеэкрана отдает распоряжение в цеха. В наши дни крест на крыше — антенна — это непременная принадлежность пейзажа, и не только городского. Телеантенну встретишь повсюду: в деревнях, в поселках, над домиком железнодорожного смотрителя, чабана или полярного исследователя. Стало трюизмом утверждение, что у телевизора можно встретить всех от мала до велика.

А кино? Количество кинозрителей, особенно молодых, колоссально. По подсчетам профессора Н. А. Лебедева, наши, как он выразился, «самые незащищенные из кинозрителей», школьники смотрят в год от 50 до 100 фильмов, они составляют большую часть посетителей кинотеатров*.

Правда, в ряде стран отмечается падение посещаемости кинотеатров, порой весьма значительное. И все же мрачные прогнозы о якобы наступившей эре гибели кино и замене его телевидением опровергнуты жизнью. Телевидение не сменяет кино, а сосуществует с ним.

Экран — и кинематографический и телевизионный — прочно внедрился в нашу повседневность. На этом основании на Западе выдвигаются теории, согласно которым якобы наступил конец письменно-печатной истории человечества и мы вступили в эпоху визуальности.

В колоссальных тиражах получили распространение книги канадского деятеля телевидения Маршалла Маклюэна, согласно которому определяющим фактором в смене эпох человеческой истории являются... средства связи. Взгляды эти достаточно убедительно раскритикованы в нашей печати (см. например, статью Ю. Каграманова «Возвращенный рай Маршалла Маклюэна» — «Иностранная литература», 1972, № 1). Но сочинения Маклюэна обладают качествами литературной притягательности *. Их автор, в течение многих лет тесно связанный с крупными североамериканскими рекламными концернами и их обслуживающий, изучил законы журналистики, обращенной к массовому потребителю, и свои антинаучные импровизации облекает в доступную широкому читателю форму, придает им видимость очевидности (как это делали, если обратиться к кинематографу, авторы фильмов «Воспоминания о будущем» или «Хроника Хеллстрома»). Поэтому разговоры о «гомо телевизионисе» внедрялись в сознание многих читателей.

У нас Маклюэн мало известен и совершенно не влиятелен. Но ведь существует, так сказать, стихийный «маклюэнизм» — следствие недостаточной осведомленности в существе вопроса.

Ее очевидное проявление — в экраномании, в частности, в ненаправляемых, разбалтывающих психику ребенка бесконечных теле- и кинопросмотрах (разве что регулируемых запретительными распоряжениями — «Дети до 16 лет не допускаются»).

* См. «Пресс-информацию» Информационно-рекламного бюро Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР, 1973, № 5, стр. 4.

* Укажу, например, что книга Маклюэна выдержала только в Англии четыре издания.

Антипод супервизуальности — следование педагогическим установлениям, сложившимся до появления экрана. В книге А. И. Ревякина «Проблемы изучения и преподавания литературы. Пособие для пединститутов» (М., «Просвещение», 1972) театр и кино не существуют как средства познания литературы, автор их не замечает и даже не оценивает в качестве эстетической ральности, взаимодействующей с книгой. То же можно сказать о сборнике «Нравственное воспитание школьников» под редакцией И. С Марьенко (М., «Просвещение», 1969), к которому обращаются тысячи и тысячи учителей. Из 306 страниц этой книги радио, кино и телевидению совокупно отведено... 5 страниц!

И в том и в другом случае налицо эстетическая ограниченность и косность.

Куда как ближе к истине педагог Г. Лабковская, которая убеждена в необходимости глубокого проникновения кино в воспитание и образование *.

Отвергая монополию визуальности, как и нежелание признать ее проникновение во все поры нашей жизни, мы не можем не сознавать, что на наших глазах с неизбежностью происходит коренное преобразование в формах познания мира, и, следовательно, в методах и методике воспитания и образования как в системе высшей школы, так и в начальной и средней. От этого не уйдешь. Суть преобразования — в сочетаниях, синтезах письменно-литературного и визуального восприятия. Фильм как средство эстетического и нравственного воспитания постепенно входит в повседневное бытие школьной жизни: изучение киноискусства становится неотъемлемой частью педагогической науки.

Но всегда ли постижение визуальности — благо? А. С. Макаренко занимала проблема активного, осмысленного восприятия экранного зрелища. Он отмечал опасность пассивного восприятия школьником готового, относительно легко доступного кинематографического зрелища.

В материалах научно-методической конференции по вопросам обучения театральному искусству и киноискусству мы читаем: «Чрезмерная частота посещения кино, особенно в средневозрастной группе, явно обратно пропорциональна осмыслению сущности этого вида искусства и указывает на узкий круг интересов и неразвитой вкус...»*

Обследования вместе с тем показывают, что в старших классах, с приближением самостоятельности, юные зрители меньше посещают кино и чаще отрываются от телевизора. Все отчетливее дает себя знать стремление проявить собственную активность, к тому же с годами эстетические вкусы становятся более зрелыми. Это не означает, что падает интерес к эстетическому началу в жизни. Совсем нет. Просто с годами формируется счастливая потребность в отборе произведений для ознакомления, в более глубоком понимании внутренних задач художника, всего лежащего не на поверхности, а во вторых и третьих пластах: движения чувств, мыслей героев. Визуальное не исчезает из сферы интересов молодого поколения, но занимает иное место и выполняет иную функцию.

Было время, когда решающая роль в образовании и воспитании принадлежала слову. У В. А. Сухомлинского мы читаем:

«Слово является в определенном понимании единственным средством воспитания. Это особенно касается отрочества — возраста познания идей, принципов, обобщающих истин» **.

---

* В статье «Счастье — это когда тебя понимают...» («Искусство кино», 1973, № 11. стр. 24) Г. Лабковская пишет: «Сегодня, наконец, происходит ощутимая переоценка роли кинематографа в жизни подростка. Мы начинаем — пока робко, но все увереннее — влиять на процесс его встречи с «важнейшим из искусств». Уже энтузиасты в разных концах страны ведут первые опыты преподавания в школе основ киноискусства. Создан Совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов СССР, и разработана экспериментальная программа для факультативных занятий со старшеклассниками. Придет время, и кино станет равноправной учебной дисциплиной, как история, как литература, как обществоведение».

* Материалы научно-методической конференции по вопросам обучения театральному искусству и кинсискусству. (Тарту, 30.XI—2.XII. 1972). Под редакцией К. Э. Лехт. Таллин, 1973, стр. 10.

** В. А. Сухомлинский. Рождение гражданина М., «Молодая гвардия», 1971, стр. 254.

Выдающийся педагог был прав. Слово и сейчас сохраняет ведущие позиции как в непосредственном «чистом» виде, так и опосредованно (когда оно звучит в фильме или со сцены театра). И все же напечатанное на листе бумаги слово сосуществует сейчас с «натуральностью» динамического изображения кинематографа и телевидения.

Английский педагог и кинематографист Дуглас Лоундес в книге «Производство фильмов в школе», вышедшей в 1972 году одновременно двумя изданиями в Лондоне и Нью-Йорке* пишет, что конфликт, раскол литературно-буквенного и визуального начал в практике современного образования настолько велик, что часто ставит учителя в безвыходное положение. Выход Лоундес видит в широком развитии школьного кинолюбительского движения и дает в книге много ценных наставлений и советов по этому поводу. Вывод Лоундеса верен, но недостаточен.

Мне представляется, что визуальное (экранное) начало входит в жизнь школы по нескольким направлениям:

внедрение фильмов в качестве учебного пособия в весь процесс обучения по предметам программы;

показ школьникам художественных (игровых), научно-познавательных, документальных и мультипликационных фильмов по определенной системе с учетом возрастной и социальной специфики — так, как это делается в отношении литературы;

участие школьников в клубах любителей, друзей кино для того, чтобы овладеть увлекательными навыками собственноручной съемки картин на 8-миллиметровой, 16-миллиметровой и 35-миллиметровой пленке с элементами синхронизации и звукозаписи на пленке черно-белой (со временем — цветной);

и, наконец, стихийно вырастающая новая проблема — воспитание эстетической восприимчивости, способности юного зрителя противостоять кино- или телемании, способности отделить на экране искусство от неискусства или антиискусства, истинно художественное и правдивое от имитации, пошлости и фальши.

Учебные фильмы или кинолюбительство — это в какой-то мере понятно всем, и пусть не всегда равномерно, но получает широкое развитие в школе. Иное с кинообразованием, с воспитанием визуальной разборчивости подобно тому, как поставлено воспитание литературной грамотности. Эта задача еще не оценена по достоинству.

Создалось определенное противоречие: с одной стороны, миллионы детей безразборно смотрят фильм за фильмом или проводят долгие часы у телевизора, нередко не замечая драгоценных художественных открытий или восхищаясь полуискусством, а с другой — не воспитывается доступная детям культура восприятия произведения кино.

Преподавание литературы в школе мы часто рассматриваем как своеобразный пример, как пока недосягаемую для кинообразования цель. Но означает ли это, что преподавание литературы в школе безупречно? На страницах специальной и общей печати можно встретить немало справедливых критических замечаний по поводу упрощений в преподавании литературы, недостатков в пропаганде ее среди широкого читателя.

Хочу проиллюстрировать эту мысль личным впечатлением. Однажды у дверей небольшого районного клуба на Урале я увидел объявление: «Сегодня в 6 часов вечера состоится обсуждение повести Галины Николаевой «Повесть о директоре МТС и главном агрономе». До и после — танцы».

Я пришел на этот вечер. В небольшом зале танцевала молодежь. Ровно в 6 часов раздался звонок. Музыка мгновенно смолкла. Пары расступились. Все быстро и чинно уселись на скамейки. Появилась учительница и объявила обсуждение повести открытым. К столу подошла девочка и по тетради прочитала одну страничку: общие, тщательно отредактированные места из прочитанных критических материалов. Потом вышел маль-

* Douglas Lounders. Film Making in Schools.

чик. Тоже открыл тетрадку. И тоже холодно и торопливо продекламировал чужие слова. И так далее в том же духе. Через полчаса чтение было закончено. Учительница объявила обсуждение закрытым. И в ту же секунду, с той самой ноты, на которой оборвалось веселье, зазвучала бодрая, заранее подготовленная к этому счастливому мгновению музыка. Снова пары соединились, и началось движение с того па, на котором танцы остановились.

Как видим, бывают в жизни и такие «обсуждения» — превращение литературы в заранее приготовленный холодный гарнир, в принудительный ассортимент к нормальной человеческой жизни.

К этому хочется добавить, что иные кинематографисты — то ли вследствие ошибок в их школьном образовании, то ли из-за перегрузки визуальным началом в их повседневном бытии — теряют вкус к чтению, к книге. Перестают читать. Вспоминаю разговор со своим хорошим другом, талантливым режиссером, вечно занятым на съемках и, к счастью, щедро одаренным чувством юмора. Желая сделать мне приятное, он сказал, что у него на полке все шесть томов Эйзенштейна. Далее произошел следующий разговор, который мой друг разрешил предать гласности:

— Читали?

— Нет.

— Времени не хватает?

— Нет.

— ?..

— Суета, что ли, заедает.

И все же, несмотря на досадные промахи и просчеты, преподаванию литературы придан огромный размах. Есть традиции, есть подготовленные и влюбленные в свое дело учителя. Существует и методическая литература, классическая и современная, вплоть до ценной серии книг — «Комментарии» к классическим произведениям литературы.

А в кино и телевидении — только робкие шаги, отдельные очаги экспериментов при отсутствии всеохватывающей системы, способной вдохновить учителя и образовать его в совершенно новой области педагогического творчества. Но эти первые шаги заслуживают, как мне кажется, пристальнейшего внимания. Приведу несколько примеров из нашей и зарубежной жизни.

Украинская газета «Культура и життя» статьей преподавательницы Г. Поликарповой «Экран и школа» («Культура и життя», № 52 за 1972 год) открыла широкое обсуждение проблем кинообразования в школе. В ходе дискуссии выяснилось, что на Украине немало учителей-энтузиастов, на свой страх и риск ведущих занятия по основам киноискусства в рамках факультатива. В итоге выступления газеты намечены новые практические меры. Первая из них — введение в пединституте в Киеве с нынешнего года факультатива «Основы киноискусства».

Интереснейший опыт накоплен в школах Орла, Дудинки, Кургана, Калинина, Таганрога. В школах Эстонии преподавание основ киноискусства введено как обязательное (в рамках курса литературы), начиная с 5-го класса, и ведется уже в течение нескольких лет. Курсы по истории кино и основам киноискусства читаются в университетах и педагогических институтах для будущих педагогов в Москве, Ленинграде, Воронеже, Армавире, Минске, Риге, Таллине, Тарту, Кургане и других городах.

Имеется и кинолитература, обобщающая накопленный опыт. Калининским государственным университетом в 1973 году издано полезное пособие — книга кандидата искусствоведения, одного из пионеров кинообразования О. А. Баранова «Кинофакультатив в школе». Правда, программа факультатива, включенная в эту книгу, относится к 1961 году и теперь заменена другой, но методические идеи Баранова свежи и актуальны. Автор, опираясь на собственный богатый опыт, подробнейшим образом анализирует различные формы занятий по факультативу «Основы киноискусства» в старших классах: семинары—просмотры фильмов, использование теле- и радиопередач, проведение дискуссий по фильмам, переписка с творческими работниками.

Другой энтузиаст и пионер школьного кинообразования, преподаватель Тартуского университета Хиллар Паламец написал книгу, изданную на эстонском языке в Тарту в 1969 году, «Учащиеся и искусство кино». В первой главе анализируются конкретные данные, собранные автором в 1958—1968 годах в школах советской Эстонии, — анкеты, отзывы о фильмах и сочинения на различные темы, связанные с киноискусством (обследованием было охвачено около 2 тысяч учащихся). Это один из первых опытов социологического и педагогического исследования эстетических интересов учащихся, их симпатий и антипатий, психологии восприятия кинофильмов. В последующих главах книги Х. Паламец рассказывает о состоянии кинообразования в других странах — Венгрии, Югославии. В заключение автор приводит для учителей сведения по истории кино и современному фильму — о творчестве Чаплина, Эйзенштейна, Чухрая.

Даже в тех высших учебных заведениях, где не читается никаких кинокурсов, кинематограф используется для сопоставления с литературой, для более углубленного прочтения произведений прозы или драматургии. В этом смысле характерна книжка В. Г. Маранцмана «Восприятие и анализ комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» в 8-м классе» — методическое пособие, изданное Ленинградским педагогическим институтом им. Герцена в 1971 году. Занятия предусматривают изучение наряду с театральными постановками «Горе от ума» и одноименного фильма.

Хотелось бы привести и некоторые данные из зарубежной практики.

Еще в 1964 году в Варшаве вышла книга Янины Коблевской-Вробловой «Художественный фильм в школе». Она также дает разносторонний, пусть и не всегда бесспорный, анализ использования фильмов для этического и эстетического воспитания юных граждан страны. Появление этой книги в Польше не случайно. Толчком к ее созданию послужил опыт некоторых польских школ, с течением времени получивший значительное развитие. В 1972—1973 годах элементы изучения кино включены в программы преподавания польского языка. Барбара Мруклик пишет, что этот факт приобретает особое значение, если учесть, что до сих пор полонист был лишен каких бы то ни было полномочий для того, чтобы заниматься фильмом, а если и знакомил учеников с этим предметом на свой страх и риск, то любой инспектор, любой директор школы имел полное право обвинить его в самоуправстве и в «разбазаривании» уроков. Согласно новой программе, полонист теперь обязан вести уроки, посвященные истории киноискусства*.

«Материальную» основу программы составляют фильмы. Так, в старших классах средней школы (лицея) изучаются следующие фильмы: «Ромео и Джульетта» Ф. Дзеффирелли, «Оливер» К. Рида, «Поколение» А. Вайды, «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Чапаев» братьев Васильевых. Во 2-м классе — «Гамлет» Г. Козинцева, «Пепел» А. Вайды, «Фараон» Е. Кавалеровича, одна из серий «Войны и мира» С. Бондарчука и другие.

В печати уже отмечались успехи школьного кинообразования в Югославии, достоинства книги энтузиаста кинообразования Я. Врабеца «Школа и кино». Важно, что в Югославии введение кинообразования было поставлено как общегосударственная задача. На педагогическом совещании в Нови-Саде еще в 1956 году было принято также решение: «Для подъема общей культуры кино и правильного отношения к кино со стороны детей, необходимо в учебных программах уравнять кино с остальными искусствами».

Но это решение реализовано далеко не полностью. Как отмечает Радмила Даркович в статье «Почему кино изгнано из школы?»**, в Сербии, Черногории и Македонии «до сих пор вообще нет речи о преподавании кино даже на уровне школы-восьмилетки».

Мы не можем пройти мимо того, что делается в капиталистических странах, — мимо заслуживающих внимания экспериментов

---

* Барбара Мруклик. Кино в школе. — «Польша», 1972, № 12.

** «Борба», 11 августа 1973 г., стр. 7.

и нерешенных проблем. Показательна, например, постановка кинообразования в США.

С одной стороны, приносит плоды инициатива отдельных педагогов, увлеченных идеей кинообразования. Назову Рональда Левако, приезжавшего не так давно в Москву. Он знакомился с педагогическими достижениями ВГИКа, отбирал пособия для перевода и обучения по ним американских студентов.

С другой стороны, налицо разрозненность усилий, недостаточность, неполноценность частной инициативы. Представитель департамента образования г. Стюарт говорил автору этих строк, что в США хотели бы перенять опыт советского государственного института — ВГИКа. Разрыв между добрыми намерениями энтузиастов и преградами, вытекающими из самой природы американского общества, породили и противоречивую педагогическую практику. Живое и обещающее начало сосуществует с отсталым и провинциальным.

Бесспорно интересно соображение одного американского педагога-некинематографиста:

— Мы учим будущего инженера искусству кино — не для того, чтобы он стал специалистом в этой области, а чтобы развивать его воображение, обогащать его знания.

О размахе, который кинообразование приобрело в США, можно судить по тому, что уже в 1966 году в разных учебных заведениях было введено 825 курсов кино и телевидения. Преподавание ведется на трех уровнях: в университетах, в колледжах повышенного типа и в средней школе. В Калифорнийском университете имеется большая библиотека: более 10 тысяч томов специальной литературы (в том числе и на русском языке), имеется и обширная фильмотека произведений прошлого и современности. Слабость кинообразования в США — в очевидном крене в прагматизм, в отсутствии метода исследования и преподавания истории мирового кино, тенденции к деидеологизации, к фиксации внешних признаков кинематографического языка при очевидном равнодушии к тематике, мировоззрению, творческим принципам того или иного художника. Плохо знают американские педагоги советское кино и нашу теоретическую литературу. Для восполнения этого досадного пробела к нам иногда приезжали американские преподаватели, изучали советский опыт.

Иными путями шли поиски в Индии. Особо должен быть отмечен опыт университета в Аггре (Индия), накопленный уже в 60-е годы. В основу курса, разработанного профессором С. Бахадуром, положен общий принцип, метод, определяющий характер изучения частных дисциплин. Ответ на главные методологические вопросы профессор Бахадур находит в теоретических трудах советских кинематографистов, прежде всего в опубликованных на английском языке двух книгах Эйзенштейна и одной — Пудовкина. Вторая характерная черта кинокурса — это широкое изучение опыта мирового кино, в том числе советского, итальянского и индийского (в индийском выделяется калькуттская школа — Сатьяджит Рэй, Мринал Сен и другие). Третья особенность воспитательной системы Аггрского университета — откровенная антикоммерческая направленность, касается ли это зарубежного кинематографа или национального.

Как осуществлялись эти общие принципы? Вот как строился, например, план занятий семинара по фильму «Похитители велосипедов». Занятие состояло из двух частей, двух «линий» дискуссии, как их назвали педагоги Аггры. Первая линия — дискуссия по сюжету. Разбирались события картины. Далее анализировались моральные истоки поведения героев. Ставился вопрос: мог ли герой не красть велосипед, почему он украл, что с этим связано? Другими словами, анализировались социальные мотивы поступка. Второй круг дискуссии — связь фильма с современным передовым киноискусством. Изучались основные черты итальянского неореализма, место фильма «Похитители велосипедов» в истории итальянского кино, значение этой картины для кино Индии. В результате занятий студенты получали представление о фильме как социальном явлении и как произведении искусства, его составных элемен-

тах. И кроме того, в слушателях развивалась способность к самостоятельному рассмотрению идейных, эстетических качеств произведения.

Исключительно большое внимание киноообразованию уделяется Ватиканом. Его киноцентр представляет собой, как объяснил, принимая советского гостя, в интересной беседе господин Фонтани, «смесь вашего Дома кино, киноархива и ВГИКа». Ватикан создал разветвленную сеть кинокурсов, часто носящих пышные наименования академий, институтов, ассоциаций и т. д., в которых систематически преподается история кино, тенденции развития современного фильма, издается значительное количество литературы о связи кино с религией. Характерная черта программ, учебных планов Ватикана — их академическая «нейтральность» в отношении религиозной проблематики. На вид — это обычные планы занятий, посвященные выразительности и специфике киноязыка, возможностям экрана, заметным событиям истории кино и современным фильмам. Но вся эта благопристойная схема содержит действенный заряд тенденциозности — проповедь католицизма в этическом и эстетическом плане, проповедь достаточно гибкая и емкая, служащая, в конечном итоге, своеобразным идеологическим, моральным обоснованием для недвусмысленных цензорских решений: во всех костелах мира вывешиваются установления о приемлемости или неприемлемости для прихожан того или иного популярного фильма с указанием, в случае рекомендации, определенных ограничений для посещения. Все это формирует кадры учителей — пропагандистов кинематографа, воздействующих на умы не только любителей экрана, но и вообще молодого поколения.

Автору этих строк довелось участвовать в международной конференции, созванной ЮНЕСКО в Риме специально по вопросам киноообразования. Социалистические страны были представлены Советским Союзом, Польшей и Чехословакией. В конференции участвовали делегаты США, Франции, Италии, Англии, Бельгии, Индии, Японии, Норвегии. Представитель католического университета в Лувене (Бельгия) профессор Бачи в своем докладе рассказал о собственном опыте и одновременно сделал обзор постановки кино- и телеобразования в 19 странах, включая страны Южной Америки, Канаду. Доклады на конференции показали широкое распространение киноообразования и в то же время выявили и крайний провинциализм, отсталость методологии и методики ведения занятий во многих учебных заведениях Запада. Положительным следствием конференции было усиление контактов между кинематографистами и педагогами разных стран, в частности, обмен делегациями между Калифорнийским университетом и Парижской киношколой с ВГИКом. Однако значительная часть весьма полезных рекомендаций конференции ЮНЕСКО, касающихся обмена фильмами и книгами, переводов литературы на иностранные языки и др., осталась, к сожалению, нереализованной.

Приведенные примеры подтверждают ту мысль, что использование кино как средства образования и эстетического воспитания — заметное явление в жизни мирового кино. На нас, советских кинематографистов, ложится огромная ответственность, определяемая прежде всего задачами школьного киноообразования в нашей стране и той ролью, которую передовой опыт советской педагогики и киноискусства может иметь для развития киноообразования за рубежом.

В Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дальнейшем совершенствовании системы профессионально-технического образования» подчеркивается необходимость «особое внимание обратить на усиление идейно-политического, нравственного, эстетического и физического воспитания учащихся. Эта же мысль выражена и в Постановлении «О завершении перехода к всеобщему среднему образованию молодежи и дальнейшему развитию общеобразовательной школы».

Важнейшее место в системе эстетического воспитания молодого поколения принадлежит кинематографу. Речь идет не о подготовке в средней школе специалистов-киноведов.

Задача подготовки специалистов-кинематографистов на этапе среднего образования может возникать только как уникальная (так, в Москве существовала одно время школа, связанная с Центральной студией научно-популярных фильмов, которая ориентировала учащихся на профессионализацию в области кино. И сейчас в Таллине в экспериментальном порядке создан спецкласс, готовящий киноведов). Мы говорим не о таких редчайших исключениях, а о направлении интересов десятков и сотен тысяч молодых граждан.

Фильм не заменяет книгу. Обогащая эмоциональный мир учащихся, кинообразование призвано не отталкивать от книги, а прививать к ней более глубокий интерес, развивать их творческое воображение, обострять способность к активному самостоятельному мышлению, познанию мира, к деятельности в труде, творчестве.

Если бы меня спросили о главном в наших программах и книгах, семинарах и дискуссиях, в наших встречах — на почве кинематографа — с юностью в школе и вне школы, я бы сказал: это — романтика!

Романтика в мироощущении, интенсивность чувств, бóльшая душевная тонкость, более глубокое понимание своих внутренних связей с товарищами, всем обществом — вот что может принести талантливое киновоспитание и кинообразование.

Мне по душе язык первых педагогических документов прошлого. В одном из них, в «Единых принципах трудовой школы», выработанных в 1918 году, говорилось:

«...Под эстетическим образованием надо разуметь не преподавание какого-то упрощенного детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное образование, лишенное этого элемента, было бы обездушенным».

Слабость одной из программ по основам киноискусства для средней школы, выработанной в 1968—1969 годах, в том, что она предлагала учащимся и учителям просматривать непомерное количество картин и прочитать такое количество книг, которое не требуется даже от студента специального вуза — ВГИКа. Кто из школьников может, например, одолеть все шесть томов Эйзенштейна! Естественно, что эта программа при всех частных достоинствах оказалась нежизнеспособной.

В новой программе по основам киноискусства, подготовленной Советом по кинообразованию в средней школе и вузе СК СССР, одобренной Министерством просвещения СССР в 1972 году и рекомендованной им в качестве экспериментальной по всей системе народного образования, на первое место выдвигается задача увлечь школьника, захватить его воображение, развить способность к восприятию истинного искусства. Самое страшное, что может сопровождать преподавание литературы, кино и других искусств, это скука, назидательность, угнетающие мир чувств детей. Сколько есть школьников, у которых пресное морализирование по поводу «Анны Карениной» или «Капитанской дочки» на годы убивало интерес к Толстому или Пушкину!

Я не побоялся бы широко использовать игровые моменты для постижения не одной только визуальности, но — души кинопроизведения.

Во ВГИКе, со взрослыми студентами, мы нередко прибегаем к игровым импровизациям для того, чтобы полнее ощутить, понять психологические детали поведения героев, полутона изображения, скрытую диалектику развития художественной идеи (скажем, «изобретение» финала недосмотренного нового фильма с последующим досматриванием картины и сопоставлением находок, или сочинение рассказов от имени персонажей об их «заэкранной» жизни и т. д.). Это и увлекательно и ценно в познавательном отношении.

Но если подобные игры, творческие упражнения возможны со студентами, то тем более честь им и место в работе с подростками и с малышами.

Игра — это способ активного познания нового, и не такой уж элементарный. Недаром

великий физик произнес — теперь широко известные — слова: «Понимание атома — это детская игра по сравнению с пониманием детской игры...»

Унылые упрощенческие учебники и пособия для школы постепенно заменяются творческими, причем не только по гуманитарным дисциплинам.

Мне запомнилось письмо учительницы И. Улицкой из Одессы, напечатанное в «Правде» 9 мая 1971 года, в котором она высказывает восхищение по поводу замечательных учебников на самые, казалось бы, дидактические, подлежащие строжайшей регламентации темы, например, «Синтаксис и пунктуация русского языка» для 3—4-х классов под общей редакцией Г. Гранина. Улицкая пишет, что этот учебник рецензенты справедливо называли «увлекательнейшей повестью, прочтя которую станешь грамотным».

Далее автор письма пишет о книжке по математике П. Эрдниева для 2-го и 3-го классов: «Тот же спокойный, доброжелательный тон разговора с ребенком, та же убежденность автора в том, что малышу все по плечу, что он может все осилить, только стоит решить эту задачу, а потом вот эту, а потом... И так, как по волшебной веревочке, автор ведет за собой ученика»*.

Если так воспринимается учебник по математике и синтаксису, то тем более необходимо живое, увлекательное слово, апелляция к образному мышлению ребенка или юноши, когда речь идет об искусстве.

Твардовский писал о том, что часы, отведенные литературе, должны быть часами «воодушевления, эмоционального подъема, нравственного прозрения»**.

Как мало еще таких часов посвящено кино! Оно в школе — Золушка. С болью пишет об этом директор московской школы № 437 М. Ценципер:

«Разве не выигрывает десятикратно юный зритель, если на встречу с «Броненосцем «Потемкиным» явится он специально подготовленным? Ведь не даем же мы десятикласснику «просто так», ну, скажем, «Двенадцать» Блока: читай, мол, голубчик, и разумей, что к чему. Не даем, даже приняв во внимание, что годом раньше, в девятом классе прошли уже «Войну и мир» совокупно с «Фаустом» и «Гамлетом». О, нет! Программа резонно знакомит десятиклассников, знакомит с композицией, лексикой и ритмикой поэмы»*.

Введение школьника в мир художественной образности требует от учителя особого такта, душевной тонкости, подготовленности и любви к ребенку и к искусству, о котором он говорит и к восприятию которого он подводит ученика.

Факультативными могут быть часы в расписании, но «факультативным» не может быть сердце учителя, отношение его к искусству, к миру чувств, воображению ребенка.

В преподавании легко сбиться на проторенную дорожку стереотипов и назиданий. Я помню, как в начале 30-х годов появилась книжка, подготовленная существовавшим тогда Центральным домом художественного воспитания детей. В ней подробно рассказывалось о том, что надо говорить школьнику перед просмотром, после просмотра и даже во время просмотра, как организовывать движение детей строем с улицы в фойе и из фойе в зрительный зал. Неусыпный взгляд и неутомимый голос наставника сопровождал каждое движение юного зрителя и каждый эпизод фильма. (По этому поводу автор этих строк тогда же напечатал горькую рецензию-фельетон под заголовком «Счастливые дети».)

Отошли ли в прошлое подобные педагогические затеи 30-х годов?

В книге С. Пензина «Кино как средство воспитания» описываются формы сочетания слов лектора и киноизображения; эти сочетания автор — хороший знаток киноискусства и педагогики — называет «не самыми результативными», но все же они приводятся в книге. Среди них он называет такое педагогическое действие:

---

* И Улицкая. А вопросы остаются — «Правда», 9 мая 1971 г.

** А Твардовский. О литературе. М., 1973, стр. 29.

* М. Ценципер. Телеэкран — школьникам. — «Правда», 22 сентября 1973 г.

«1. С помощью словесного комментария преподаватель руководит наблюдением за экранным изображением»*.

Я не совсем понимаю, как можно «руководить наблюдением»... за спектаклем или просмотром фильма, не лишит ли это школьника наслаждения искусством, не ослабит ли способность к самостоятельному, эмоциональному восприятию зрелища? Не вырастает ли между пытливым юным зрителем и экраном заслон педагогической навязчивости?

В современной практике преподавания основ киноискусства в школе и вузе все чаще опровергается, изживается инерция примитивного социологизма и утверждаются передовые методические идеи. Назову таких педагогов, как О. А. Баранов (Калинин), Б. Я. Кривенко, С. Н. Пензин (Воронеж), Н. С. Горбулина (Армавир), З. С. Малобицкая (Красноярск), Ю. М. Рабинович (Курган), Т. И. Марчевская (Дудинка), А. Е. Мандель (Орел), Л. К. Раудсепп (Таллин), С. М. Иванова (Таганрог). Можно было бы назвать и многих других.

Любопытные начала преподавания основ киноискусства намечены в ряде методических документов, разработанных в разных городах страны. Остановлюсь только на одном — «О методических принципах киновоспитания в школе» (автор И. С. Левшина), одобренном Советом по кинообразованию СК СССР. Автор этого документа считает грубой ошибкой начинать киновоспитание с показа малышам 1—4-го классов классических произведений кино. Неподготовленная аудитория большей частью воспринимает эти фильмы как некий анахронизм. Кинообразование предлагается начинать с современного репертуара, с фильмов, которые доступны детям, вызывают их восторженное отношение, типа мультипликаций «Ну, погоди!» или детских приключенческих картин и т. п. В связи с этим младшим школьникам дают представление о самых простых понятиях, связанных, например, с профессиями кино. В 5—7-х классах задача несколько усложняется; теперь на материале отобранных фильмов можно говорить о характере героя, некоторых жанровых признаках произведений, специфике монтажной композиции и т. п., не выходя при этом за рамки тех понятий, которые учащиеся получают на уроках литературы или изобразительного искусства. И только в 8—10-х классах начинается освоение сложностей киноискусства с просмотрами фильмов из классики или лучших современных работ по упоминавшейся выше программе «Основы киноискусства». Эта программа вводит учащихся в мир основных особенностей искусства кино с более глубоким учетом его исторической эволюции, идеологических размежеваний, прослеживает особенности разных стилей и жанров в русле метода социалистического реализма.

Не вдаваясь в подробный разбор методических основ программы «Основы киноискусства» для 9—10-х классов, отметим, что она является логическим продолжением занятий по основам киноискусства, которые начинаются в младших классах.

Вкратце остановлюсь только на некоторых формах проведения занятий, намеченных этой программой:

1. Урок (в основе его лежит просмотренный фильм или фрагменты).

2. Обсуждение просмотренного фильма.

3. Самостоятельная работа учеников по заданию учителя (рецензирование, покадровая разбивка небольших прозаических фрагментов и т. п.).

4. Встречи с мастерами кино там, где это возможно, или переписка с ними (последняя форма широко использовалась в школе-интернате № 1 в г. Калинине).

Внедрение системы кинообразования в школе требует решения ряда практических вопросов. К ним относится введение факультативов (или включение в учебную сетку) «Основ киноискусства» в тех школах, где имеются подготовленные учителя и возможность показа фильмов.

Руководителей кинофакультативов можно найти в самих школах, чаще всего среди учителей литературы. Для них должна быть

* С. Пензин. Кино как средство воспитания. Воронеж, 1973, стр. 133.

создана постоянно действующая система краткосрочных семинаров, проводимых в каникулярное время, а при крупных Домах кино, в первую очередь в Москве, Киеве, Тбилиси, — киноуниверситеты.

Во всех педагогических вузах, университетах назрела необходимость введения специальных курсов. Программы таких курсов, находящиеся на современном уровне развития теории кино и педагогики, разработаны в Москве (автор Л. Погожева), Киеве (авторы В. Силина и Е. Левин), Воронеже (авторы Б. Кривенко, С. Пензин), Минске (автор Е. Бондарева), Ленинграде (авторы Н. Горницкая, Я. Иоскевич), Краснодаре, Тарту и других городах.

Думается, что не встретит значительных трудностей организация в Москве (при ВГИКе совместно с Академией педагогических наук), в Ленинграде — на базе Ленинградского института театра, музыки и кинематографии в кооперации с пединститутом им. Герцена и университетом, и в Киеве на базе кинофакультета Института театрального искусства им. Карпенко-Карого также в кооперации с пединститутом и университетом, методических центров для заочной консультации учителей по курсу «Основы киноискусства». Со временем такими консультациями можно будет охватить тысячи учителей.

К первоочередным общегосударственным мерам относится и пополнение существующих школьных и вузовских фильмотек лучшими фильмами в соответствии с утвержденными программами. Это не потребует значительных финансовых и материальных затрат — в управлениях и конторах кинопроката всегда имеются уже вышедшие из обращения копии необходимых школам и вузам фильмов, которые могут быть им предоставлены за «символическую» оплату

Следующая область практической деятельности — издание книг-пособий. В издательстве Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР уже начата работа по изданию методических пособий помогающих учителю использовать кино для освоения смежных областей художественного творчества (музыки, изобразительного искусства) и литературы. В издательстве Бюро пропаганды советского киноискусства запланировано издание брошюр в серии «Кино школе» Подобные начинания намечаются в издательствах «Просвещение» и «Педагогика». Издательство, готовящее литературу для системы профтехобразования, так же готово обслуживать кинокурс. Все это требует координации, призванной дать учителям, студентам и педагогам высшей школы самые необходимые пособия по курсу «Основы киноискусства».

Особое место принадлежит в системе кинопросвещения радио и телевидению. Эпизодические передачи, посвященные искусству кино, проводятся в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах. Но только эпизодические. Нужны передачи-циклы по 3-й программе и эпизодические — по 1-й. Как видим, и здесь еще— непочатые возможности...

Все это — весьма «прозаические» материи, далекие от эстетических абстракций. Но без прозы, без организующей помощи Академии педагогических наук, Министерств просвещения и высшей школы, Комитета по профтехобразованию, Госкино и СК СССР порыв энтузиастов так и останется порывом, поэзия педагогического результативного поиска не возникнет.

Процесс синтезирования книжно-печатного и визуального познания мира — знаменательное явление второй половины XX века — должен быть взят на вооружение. Ведь постижение визуальности — это еще один плацдарм нашей борьбы за правильное эстетическое образование детей и юношества.

Решая неотложные практические вопросы, нужно постоянно помнить, что речь идет не просто об использовании кино в школе, но о воспитании гармонической личности коммунистического общества.

Хочется, чтобы с этих высоких позиций мы и вели наш разговор о кинообразовании и киновоспитании в школе, о постижении визуального, о ликвидации кинонеграмотности, об открытиях в деле эстетического воспитания, которые сулит всем нам кинематограф.

Одна, но пламенная страсть

Александру Михайловичу Згуриди — 70 лет. А я завидую его удивительно юной душе, его энергии, энтузиазму, оптимизму, остроте его восприятия мира. Завидую его фанатической приверженности призванию, которое он избрал давным-давно, еще в тридцатые годы. Он выбрал дорогу и десятилетия шагает по ней своей молодой походкой

Как-то я встретил Александра Михайловича на берегу Финского залива в Репино. Лето уже кончилось, а осень еще не наступила. Ярко светило солнце, дул сильный штормовой ветер. Мы укрылись от него за плотной стеной деревьев, кустарника, огромных валунов и наблюдали за поведением чаек.

Чайки, как вертолеты, вертикально взлетали, брали курс против ветра и «зависали», замирая в воздухе, высматривая в рябом мелководье залива суматошных плотичек.

Заметив их, снующих меж разноцветных камней, они стремительно пикировали вниз, на мгновение соприкасались с водой, взлетали и вновь «зависали» против ветра. Так, то замирая в холодном неспокойном воздухе, то камнем падая вниз, они охотились долго, пока не утих ветер.

Захваченный красотой полета чаек, Згуриди сказал мне: «Посмотри, они как будто разумные, хотя разума у них столько, сколько у курицы, даже меньше. Какие ловкие!» Затем как-то тихо, «про себя», улыбнулся, не отрывая взгляда от чаек, вслух задумался: «Стареют ли они? Они и умирают, наверное, такими же ловкими и сильными?» И, помолчав, добавил: «Я не видел ни одной старой чайки».

Разговор этот был у меня с Александром Михайловичем Згуриди года три-четыре назад. В профиль он казался мне похожим на большую белую птицу с гордо закинутой головой и острым взором.

Трудно писать о друге, товарище по жизненному призванию, к тому же в связи с его юбилеем. «Лицом к лицу лица не увидеть»,— проницательно заметил поэт. Боюсь упустить что-нибудь важное, существенное. Боюсь, зная его скромность и требовательность к себе, показаться Александру Михайловичу неумеренно восторженным.

Но Александр Михайлович и в самом деле удивительный человек! Он, пожалуй, единственный кинорежиссер не только у нас, в советском кинопскусстве, но и во всем мировом кинематографе, отдавший всего себя, всю свою жизнь одной, поглотившей его целиком теме — теме любви к нашим «братьям меньшим», всяким зверюшкам и всяким птахам, может быть, самым беззащитным на свете живым существам. Для Згуриди, для его творчества, для его жизни эта тема — источник вдохновения, откуда можно черпать без конца, и художник полной мерой черпает из него, без опасения, что источник этот может иссякнуть. Границы темы, то что опасливо зовется «тематической ограниченностью», никогда не тревожили Згуриди. Он бесконечно разнообразен в стилистике, материале, трактовке, наконец, в философии своих картин. Тема его творчества — живая

природа и человек — лишь послушный инструмент в руках мастера, инструмент познания мира и человека.

Он посвятил свое режиссерское дарование воспеванию живой природы. Не поэтическому созерцанию, а активной борьбе за сохранение разнообразия природы, за сохранение равновесия в ее среде — во имя жизни на Земле, во имя Человека.

Все творчество Згуриди, от самых его истоков и до последних работ, пронизывает беспокойство за красоту окружающего нас мира, без понимания которой скудеет духовный мир человека.

В наше время все чаще на страницах массовых журналов и газет стало появляться слово «экология», знакомое раньше только читателям специальных изданий. Экология — наука о взаимоотношениях человека и окружающей среды. Все чаще звучит беспокойство за сохранность животного и растительного мира, ставится вопрос о чистоте окружающей среды. Идет ли речь о том или ином животном, вымершем или вымирающем, или о вредных выбросах ядовитых газов в атмосферу — любые «частные» вопросы — грани одной важной и значительной проблемы сохранения человеческого рода. В решении этой проблемы мелочей нет.

Згуриди еще сорок лет назад, благодаря своей художнической интуиции, серьезно, с глубиной и постоянством, отличающими подлинного ученого, начал заниматься этим поистине благородным делом. Интуиция не подвела его. Обостренное чувство любви, которое он испытывает к животным, к растениям, к воде, ко всякому проявлению живой природы, позволило ему создать замечательные картины: «Сила жизни», «В песках Средней Азии», «Лесная быль», «Тропою джунглей», «Дорогой предков», «Лесная симфония».

Фильмы Александра Михайловича рассказывают о вещах, на первый взгляд, очень далеких от политики. Но все его ленты глубоко гражданственны. Образностью своей и силой заложенных в них чувств советского художника они делают зрителя лучше, нравственно чище и богаче, духовно гармоничнее, они утверждают высокие идеи гуманизма и мира на Земле.

Згуриди много ездит, ходит, путешествует. Неутомимый труженик, он из года в год снимает свои трудоемкие ленты, в каждую из которых всегда вложено столько ума, нервов, крови и пота...

Наряду с главным делом своей жизни он готовит молодое поколение режиссеров научно-популярного кино во ВГИКе (вспоминаю, что Згуриди преподавал там уже тогда, когда я только учился), руководит объединением на киностудии «Центрнаучфильм», ведет телепрограмму «В мире животных» (я был свидетелем, как он писал сценарий одной из передач этого цикла в короткие перерывы напряженной работы жюри крупного фестиваля), пишет статьи, книги, сценарии.

Он ведет колоссальную общественную работу, являясь секретарем Союза кинематографистов СССР, вице-президентом, а в недавнем прошлом президентом МАНК — Международной ассоциации научного кино.

Его хватает и на то, чтобы откликнуться на просьбу каждого, кто обращается к нему за советом и практической помощью. В объединении, которым я руковожу на «Леннаучфильме», работают два его ученика. Юрий Васильевич Головин принадлежит к среднему поколению нашей режиссуры, Валерий Когай — к молодому. Но оба они не теряют связи с мастером, советуясь с ним на всех своих картинах. И Згуриди, когда приезжает в Ленинград, всегда находит их, повинуясь внутренней потребности настоящего педагога не порывать со своими учениками по окончании институтского курса.

...Да, Згуриди человек завидной судьбы. Всю свою жизнь он воспевает природу — ее красоту и гармонию, ее доброту и нежность, ее силу и беззащитность. И искусство его такое необходимое всем нам, живущим в этом прекрасном и яростном мире, прониклось той добротой и гармонией, которую оно открыло в окружающей нас природе.

Н. Левицкий

М. Шатерникова

Проблема кинообраза

Книга В. Ждана «Введение в эстетику фильма»* — итог многолетних трудов ее автора, киноведа и педагога, по исследованию природы кинематографа. Кинематографический образ — «герой» книги. Ее сюжет — развернутый ответ на «вечные» вопросы, которые существуют столько, сколько существует искусство кино, и которые В. Ждан так формулирует во вступлении к своей работе: «Что лежит в основе огромной силы воздействия киноискусства, какова его эстетическая природа и что обусловливает специфику его выразительных средств?»

Пишущему краткую рецензию на такое серьезное и большое по объему (18 печатных листов) исследование не обойтись без банального предуведомления читателя, что размеры статьи не позволяют подробно проанализировать книгу во всех ее аспектах. Это действительно так, и потому я позволю себе выделить два главных методологических принципа, которые составляют самую суть работы и которыми в первую очередь определяется ее ценность.

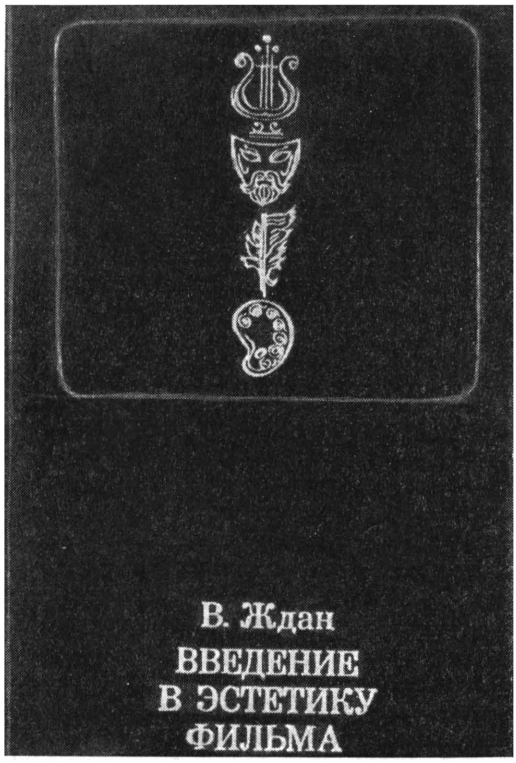
Отправным пунктом авторских размышлений избрана кардинальная проблема теории искусства — его отношение к действительности.

Заметим сразу, что для мирового киноведения сегодня это проблема поистине жгучая. С ней связаны острые вопросы о роли и предназначении киноискусства, его социальной функции и ответственности, его будущем. И потому особенно важно, что поиски ответа на вопрос, в чем состоит своеобразие языка кино, начинаются в книге В. Ждана с уяснения места кинематографа в духовной жизни человечества.

Ведь сегодня приходится читать в различного толка левоэкстремистских киножурналах, что реалистический принцип отражения действительности неприемлем для «революционного» кино, ибо если кинематограф объективно воспроизводит жизненные процессы, то тем самым он якобы механически воспроизводит буржуазную идеологию. Как утверждает же эстетика «нового левого радикализма», в США идеалом искусства стало «освобождение от рабской связи с миром», ибо все в этом мире ложно, и художнику в поисках истины остается только два пути: либо уйти в сферу ощущений, инстинктов, подсознания, либо творить «минимальное», «обедненное» искусство, воплощающее «идею молчания». Отказывая кинематографу в праве сделать действительность своим предметом, лишая его обязанности постижения закономерностей жизни, обе «революционные» точки зрения неизбежно приводят к выводу о самоуничтожении киноискусства. Искусство и вправду разрушается, когда насильственно обрываются его связи с жизнью, когда ему позволено лишь следовать за чьими-то произвольными подсознательными импульсами. Оно перестает быть самим собой, становится «антиискусством», неискусством. Неоавангардизм, по сути, отнимает его у человека. И всякое научное исследование, исходящее из марксистского понимания искусства как формы общественного сознания, как особого способа познания действительности, тем самым оказывается на позиции защиты искусства, его сохранения для будущего.

---

* В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., «Искусство», 1972.



Эту позицию занимает и автор «Введения в эстетику фильма». Художественный образ, пишет В. Ждан, есть особая форма присвоения закономерностей действительности, в разных видах искусства связанная с различными качествами человеческих способностей, «чувствами-аналитиками», по определению Маркса. В ходе исторического развития общества эти познавательные, постигающие способности людей непрестанно обогащаются и совершенствуются. И киноискусство родилось не случайно именно в начале XX века, и появилось оно не просто потому, что был найден технический способ оживлять фотографическое изображение,— оно возникло, когда была достигнута определенная ступень духовного прогресса человечества. «Синтетическая форма как форма художественного мышления стала возможной лишь при наличии известного «синтеза» в духовной практике человечества, в способности многогранно, комплексно воспринимать мир, в способности присваивать действительность в ее целостности»,— так объясняется в книге «тайна» рождения «седьмого искусства».

Когда В. Ждан переходит к исследованию внутренней структуры кинематографического образа, он особо подчеркивает познавательную функцию условности кино. Посредством условных форм художник меняет, пересоздает внешнюю поверхность явлений. Если это настоящий художник, он руководствуется целью преобразовать правду жизни в правду искусства, повторяя «в новых условиях и на новом, нетождественном материале» закономерности действительности. Аналогия между научным и художественным экспериментом, которую проводит В. Ждан, не представляется тут неожиданной — ведь и наука занимается открытием закономерностей мира, воспроизводя их в опыте на новом материале и в новых условиях.

Для В. Ждана важно прежде всего указать не на то, что разделяет науку и искусство, а на то, что их объединяет,— на работу творческой мысли. «Мысль лежит в начале всех начал творчества»,— пишет он. Без абстрагирования немыслимо не только научное, но и художественное познание. Да, обобщение в науке лишено «вещества чувственности», в то время как в искусстве оно «воплощает в себе все богатство отдельного и индивидуального». Но у истоков обеих форм сознания стоит Человек Разумный, Человек Познающий.

Переход от живого явления к абстрактному мышлению знаменует собой не отход от действительности, а приближение к ней, напоминает В. Ждан ленинскую мысль. Он решительно выступает против попыток разгородить глухой стеной логическое и художественное мышление, оставить науке лишь сухой рационализм, а искусству — нерассуждающую эмоцию. «Понятийно-логическое осмысление действительности не только не противостоит образно-эстетическому познанию, но в той или иной мере органично включается в него»,— утверждает автор.

Разумеется, это не означает, что В. Ждан отождествляет художественный образ с понятием, пренебрегая эмоциональным аспектом искусства. Глава «Кинематографическая условность» посвящена именно тому, как посредством художественной условности осуществляется сложнейшая связь между рациональным и чувственным, общим и конкретным, как при помощи фантазии, воображения, субъективного видения художника происходит постижение объективных закономерностей жизни. Определяя авторскую интуицию, необходимого участника любого художественного открытия, как «бессознательную работу сознательного интеллекта», В. Ждан подчеркивает неразрывность этой связи, диалектическое единство обоих начал художественного познания.

Утверждая, что предметом киноискусства является вся человеческая действительность в ее целостности, а его методом — проникновение в закономерности мира, автор книги выражает этим и глубокую веру в будущее кино — ведь процесс познания безграничен,— и понимание огромной ответственности кинематографа перед этим будущим.

С разных точек зрения можно рассматривать тот сложный художественный сплав, который представляет собой кинематографический образ. То, что кино — искусство синтетическое, давно стало бесспорным, общим местом. Естественно стремление исследователей нащупать и выделить внутри кинообраза его главное начало, найти ключ к единству его компонентов.

«Повествовательно-психологическое начало — о с н о в н о й художественный способ освоения действительности в кино» (Е. Добин. «Поэтика киноискусства», 1962). (Здесь и далее разрядка моя — *М. Ш.*)

«Современная теория звукозрительного кинематографа должна п р е ж д е в с е г о выделить момент органического объединения принципов фотографичности и монтажа... Психофизический монолог... на данном этапе... является самой полноценной формой такого объединения» (Н. Милев. «Божество с тремя лицами», 1968).

«Характер — с р е д о т о ч и е художественного изображения в кино» (И. Вайсфельд. «Завтра и сегодня», 1968).

«Синтез пространства и времени — с у т ь искусства экрана...» (С. Фрейлих. «Чувство экрана», 1972).

Каждое из этих высказываний, будучи соотнесено со своим контекстом и предметом исследования, по-своему справедливо. Все вместе они отражают подвижность, нестабильность единства, именуемого синтетическим кинообразом. Я позволяю себе сопоставить их лишь для того, чтобы обратить внимание на трудность задачи, встающей перед автором, который поставил своей целью создать объемный «портрет» этого образа.

Существует путь детального описания выразительных средств кинематографа, путь, ведущий к созданию компендиумов, сводов технологических приемов киноискусства. Однако для современного киноведения такой способ выявления специфики кино уже явно недостаточен.

В. Ждан считает, что «описание или характеристика средств, приемов и способов выражения и изображения, их соотношений и комбинаций, очевидно, само по себе не может привести к истинному пониманию природы и специфической структуры кинематографического произведения как сложного эстетического образования». Логически верным может показаться способ прийти к первоосновам искусства экрана, последовательно исключая из структуры кинообраза выразительные средства других искусств. В. Ждан выступает против подобного «метода вычитания», полемизируя с В. Кожиновым, у которого «понятие «движущейся фотографии» чуть ли не исчерпывает собой самую суть выразительности кинообраза». В. Кожинов прав в плане историческом — движущаяся фотография действительно, как того не отрицает и В. Ждан, «была в начале» кинематографа. Но ведь когда кино сводилось к движущемуся фотоизображению, оно еще далеко не было искусством, а стало им, лишь впитав в себя опыт театра, литературы и живописи.

В. Ждан полемизирует и с тенденцией такого

объяснения природы кино, когда одному из элементов кинообраза предлагается выступить «носителем специфики целого», когда кино определяется через другое искусство как «зримая литература», «живопись в движении» и т. д. Это неверно потому, что кино не вбирает в себя смежные искусства целиком — оно использует лишь отдельные их качества, необходимые для формирования кинообраза, значительно изменяет условность составляющих новое единство компонентов. Попав в систему кинематографической поэтики, искусства не остаются сами собой. В. Ждан рассматривает, например, те новые свойства, которые приобретает искусство актера во взаимодействии с экранной средой и монтажным строением фильма.

Существо кинематографического образа В. Ждан видит в единстве составляющих его структуру выразительных средств. Это единство, в котором художник преодолевает «внутреннюю сопротивляемость» его компонентов, подчиняя их драматургической идее целого. Только в синтезе все составляющие кинообраза приобретают «новые, взаимообостряющие, взаимоподкрепляющие качества выразительности». Единство это гибко — в различных фильмах на первое место выдвигаются разные элементы кинообразности, подчиняя себе остальные. Оно нерасторжимо — так, драматургическая структура образа неотделима от пластической, кино не есть искусство только изображения или только рассказа, а искусство «изображения рассказа», особого способа художественного освоения мира. Это единство понимается В. Жданом как новое эстетическое качество, вне которого специфики кино не существует. Это «сцепление частей художественного целого, та особая внутренняя взаимосвязь, которая качественно расширяет угол нашего зрения и восприятия, позволяет как бы одновременно увидеть жизнь в разных аспектах, с разных точек, а следовательно, и более целостно, нежели мы видели ее до сих пор». Идея синтеза как сущностного признака киноискусства проходит через все главы книги и в первую очередь определяет подход автора к своей теме — анализирует ли он строение фильма, сравнивает ли сценарный образ с экранным или прослеживает эволюцию выразительных средств кинематографа. Подчинение этой идее всего хода исследования представляется мне методологической удачей В. Ждана.

Начав с банального извинения за неполноту рецензии, я закончу не менее традиционным предъявлением претензий автору. Таких претензий у меня две. Одна относится к композиции книги, которая показалась мне несколько рыхлой, кое-где отягощенной повторами. Возможно, это объясняется итоговым характером этой работы, вобравшей в себя (разумеется, на сильно измененной основе) часть предыдущих трудов В. Ждана. Вторая касается полемики автора с эстетикой модернизма. Существо этой полемики не вызывает никаких возражений (разве что за исключением однозначно отрицательной оценки «$8^1/_2$» Феллини и почти безоговорочного отнесения Базена и Кракауэра в модернистский лагерь). Жаль только, что убедительная и доказательная критика В. Жданом принципов модернизма ограничена кругом явлений десяти-пятнадцатилетней давности. Конечно, фундаментальная теоретическая работа не обязана выполнять функции актуальной критики «по свежим следам», но включение в нее современного материала еще более обогатило бы это содержательное и интересное исследование.

«Жизнь книги не заканчивается последней страницей»,— это замечание В. Ждана справедливо и в отношении его собственной работы. «Введение в эстетику фильма» рассматривает весьма широкий круг вопросов, связанных с кинематографической образностью, и некоторым из них, только намеченным здесь, несомненно, суждено занять важное место в будущих разработках теории кино.

Вероятно, самый интересный из них — вопрос зрительского восприятия.

В цепи отношений «жизнь — искусство — зритель — жизнь» киноведческой теорией наиболее изучено ее первое звено — преломление действительности в мире фильма. Звено второе — связь между фильмом и зрителем—

изучено меньше, причем иногда обнаруживается тенденция рассматривать его как совершенно отдельный от предыдущего этап, а зрительскую оценку — как реакцию на нечто, способное якобы существовать вне и помимо воспринимающего. Совсем мало и поверхностно изучено последнее звено «зритель — жизнь», связь между духовным развитием человека, способного и стремящегося к восприятию искусства, и его жизненной практикой. А между тем назревает ощущение, что будущее киноведения — в комплексном подходе к кинематографическому образу как единству и средоточию всех этих проблем, и книга В. Ждана это ощущение подтверждает.

Автор «Введения в эстетику фильма» настаивает на том, что «процесс воссоздания истины в искусстве неотделим от процесса восприятия художественного произведения», более того, что без сотворчества (а не просто потребления) зрителя произведение искусства перестает существовать как таковое. Он раскрывает и механизм этого сотворчества, состоящий, по его мнению, в том, что зритель как бы «переводит» художественную условность в безусловное, «наполняет ее безусловностью смысла». Этот «сокровенный смысл», заключенный в ассоциативной сфере образа, «непосредственно не выражен, не показан, но в нем таится и должен возникнуть уже за границами образа как безусловный вывод в сознании и воображении воспринимающего искусство».

Отсюда следует чрезвычайно важная мысль об «упреждающей связи» со зрителем как о компоненте в н у т р е н н е й структуры образа, о том, что в фильме уже на этапе его замысла и возникновения заложено управление его будущим восприятием, заложена некая «обратная связь» как формообразующее начало.

Так исходный методологический пункт книги В. Ждана — понятие синтетичности киноискусства — дает толчок к размышлениям о совершенствовании синтетического же метода исследования, метода, куда анализ зрительского восприятия войдет необходимой составной частью.

Инна Соловьева

Как это делается

«Неделе» принадлежала идея направить критика Н. Лордкипанидзе на «Ленфильм», где Козинцев готовил «Короля Лира», или на съемки картины о Франсиско Гойя, где главную роль играл Донатас Банионис: публика всегда любопытствует «как это делается», репортажи о съемках новых фильмов всегда пользуются успехом.

Но было бы ошибкой счесть книгу «Донатас Банионис»* выросшей из репортажей и интервью. Скорее напротив: для «Недели» писал критик, уже обдумавший цель и построение большой, долгой работы и радующийся случаю проверить, насколько интересен широкому читателю предмет, преимущественно интересующий его, автора.

Донатас Банионис входил в славу как актер кино в весьма знаменательную пору, он связан со становлением «литовской школы», на которую возлагалось столько надежд, его путь перекрестился с судьбами непросто, напряженно живущих, весьма интересных режиссеров (на экраны вышел «Солярис» Андрея Тарковского — Банионис тут в главной роли). Обо всем этом автор помнит, держит «в уме», но никакой панорамы общего состояния дел и проблем не дает. Если можно сказать, книга — как фильм — начинается с крупного плана, автор обращается к своему герою прямо, тот — рядом, у обоих времени в обрез: идет съемка.

Первый раздел книги так и называется: «Репетиции».

«Не подготовка, не черновая работа над чем-то, но само творчество — вот что такое репетиции. Здесь все начинается, это уже искусство, непосредственный и пленительный в своей рабочей открытости процесс созидания».

Книга Н. Лордкипанидзе этому и посвящена — пленительному в своей открытости процессу созидания. У нас мало критиков, кому

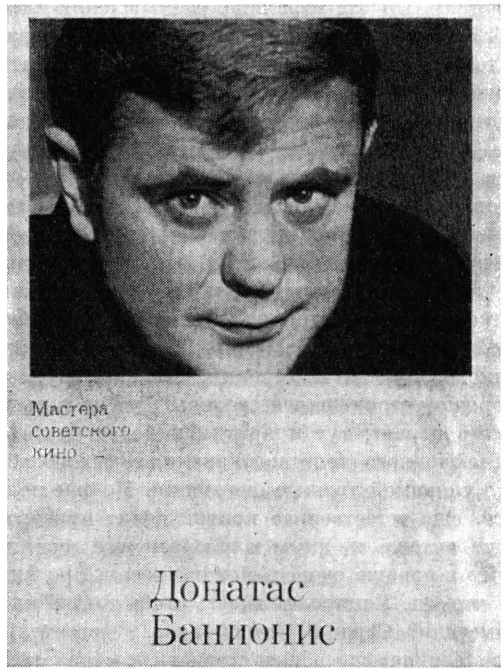
* Н. Лордкипанидзе. Донатас Банионис. М., «Искусство», 1972.

в такой же степени удавалось бы именно это. Н. Лордкипанидзе не хуже других умеет дать нам увидеть и личность актера и его создание в законченном виде — сценический либо экранный образ. Но для нее самой всего занимательнее зримый ход сию минуту идущего творчества актера, таинственное в своей наглядности созидание из человека-актера — человека-роли. Ее чуткость к тому, как работает творческий аппарат художника, изощрена постоянным упражнением: Н. Лордкипанидзе настойчива в своих интересах, можно вспомнить ее работы о репетициях в театре Товстоногова (и фильм С. Арановича и М. Меркель о них по ее сценарию), ее анализ съемок «Дяди Вани», ее статью о том, как выстраивался спектакль Анджея Вайды в «Современнике» («Как брат брату»).

В этой книге, аналитической по сути, есть в то же время свежесть и прямота восприятия, непосредственная сердечная отзывчивость критика. Почти непроизвольным признанием звучат тут слова: как хороши минуты, когда актер заставляет забыть — это сочинено, это сыграно; переживаешь судьбу человека на сцене... Конечно, добиваться этого — дар актера, но уметь испытывать эти минуты — дар зрителя. Дар критика.

Способность такого сочувственного вживания Станиславский называл верой и наивностью. По Станиславскому, обладание этими способностями входит в требования сценической профпригодности. Не делаем ли мы промашку, считая, что для критика они не так уж обязательны?..

Натэла Лордкипанидзе во всяком случае этими способностями обладает. Когда она пишет, скажем, о коммивояжере Вилли Ломене, как его играет Банионис, ей — кроме всего и сверх всего, что она имеет сказать, — еще жалко Вилли, стыдно за него, страшно за него, больно за него. И когда пишет о литовском крестьянине Вайткусе, поразительно сыгранном артистом в картине В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать» (прошло время, и сейчас еще виднее, какая это крупная, надолго крупная актерская работа),— когда Лордкипанидзе пишет о Вайткусе, ей опять страшно за него, и она понимает его в каждую минуту его существования, и способна смутиться от того, что она за героя готова выбрать путь менее благородный, чем выберет он сам,— так хочется, чтобы этот человек воспользовался возможностью, уехал бы, а он выбирает другое...



Размышляя о том, почему Банионис в какую-то минуту — после появления на экране его Ладейникова из «Мертвого сезона»— стал не просто популярен, но как-то особенно нужен зрителю, автор монографии, на наш взгляд, не очень права. Такого всеобщего тяготения к Банионису мы не заметили. Его слава ни в чем не сродни славе, скажем, Збигнева Цибульского или славе Любови Орловой, Бориса Андреева, Николая Рыбникова, Иннокентия Смоктуновского (мы нарочно называем артистов разного времени и разного масштаба дарования, но в равной мере становившихся в тот или иной момент знаком дня, его сублимацией-воплощением, то есть «звездой» в том смысле слова, в каком оно теперь употреб-

ляется). Но эта страница размышлений зато объясняет тяготение к герою книги ее автора. Что в Банионисе побудило критика писать именно о нем, а не об ином киноартисте? Конкретность ощущения жизни, чуждость риторике. «Добро и зло ему надо схватить за руку, подержать эту руку, почувствовать, что она живая,— отсюда рождается пафос его работ». Актер дорог критику как «мастер и человек с пристрастиями». Критик эти пристрастия и антипатии делит. Стоит вспомнить, как описан в книге один из первых киноперсонажей Баниониса — сыгранный им в «Хронике одного дня» муж героини, лощеное мурло, хорошо устроившаяся сволочь. Тут не только актер играет, тут и критик находит слова с силой точного «телесного» знания таких людей, и с уловимой дрожью омерзения. Но еще полнее, еще естественнее критик делит пристрастие актера к иным и главным его героям. «Что в первую очередь можно сказать про них и что он, Банионис, хочет, чтобы мы в них заметили? Сердце. Старомодное, чувствительное сердце, способное страдать, сострадать и любить».

Эти герои Донатаса Баниониса — совестливые, органически ответственные, органически помнящие не только о своем, но и о чужом горе (не то, что ощущающие его в себе с постоянной остротой — так в повседневности не бывает,— но именно помнящие, тихо носящие в себе эту память),—«сталкиваются с жизнью впрямую, с глазу на глаз, один на один. Их ничто не минует: ни тюрьма, ни сума, ни грозные призраки. Однако первая мысль художника не о том, как ужасно, что катастрофы настигают или могут настигнуть этих людей. У него, как и у каждого, к кому приходит беда: конечно, хочется, чтобы тебя пожалели, тебе помогли, без этого трудно, и даже очень, но силы, чтобы выстоять, надо искать прежде всего в самом себе. Такой подход, на первый взгляд жесткий, оправдан тем, что актер не смотрит на изображаемое им лицо со стороны, но пытается стать им, с ним слиться. Жалеть же самого себя, при том публично, вроде и неудобно, во всяком случае, те, кем становится Банионис, делать этого не хотят. Иное, что до определенного момента они стремятся уйти, не торопить события, не нарываться на них, но коль скоро сделать это без урона не удается, они берут на свои плечи всю ношу. Берут уже добровольно и трезво, не впутывая в свои несчастья других и столь же трезво и мужественно в этот миг понимая, что если им и не дано изменить обстоятельства, то в их власти не принять их, не обмануться ими».

Автор даст потом выжимку своих мыслей о герое Баниониса еще более сжато: средний человек, «человек бытовой драмы» в обстоятельствах трагедии. Человек, который страдает и выдерживает.

Натэла Лордкипанидзе — критик точный и самообольщаться природно не умеющий. Она не склонна видеть шедевр или хотя бы замысел погибшего шедевра в любой актерской работе Баниониса. Об иных так и будет сказано: это плохо, смотреть стыдно... Но при этом критик стоит на земле и не читает своему герою рацеи: как вы могли! почему согласились?.. Ну вот, представьте, мог и согласился. Это простосердечное, добродушное, трезвое знание, как оно в жизни бывает, спокойно живет в Натэле Лордкипанидзе рядом с таким же сердечным, таким же жизненным максимализмом. Потому что в чем-то в процессе съемок уступать действительно можно, а в чем-то нельзя. Хоть умри. В этом единстве теплого, конкретного ощущения жизни с внезапной и неуступчивой нравственной требовательностью нам видится еще один знак близости критика к тому, что делает в лучших своих работах Банионис.

А какие-то иные роли ему вправду совсем не даются. Эпизоды, например, ему играть трудно и неинтересно. Дело не в том, что ему требуется много текста и много места на экране: роль герцога Олбэни в «Короле Лире» состоит из считанных реплик, но у Баниониса она стала одной из лучших. Дело в другом. В интервью, которым завершается книга, артист говорит о себе верно: он не может играть героя, который «весь заранее», который дан готовым человеком и только проявляет на экране все свои «готовности». Вовсе не значит, что так писать роли — плохо; просто

такие роли — не его. У него же ток творчества возникает при условии, что перед героем стоит выбор и что выбор заставляет героя меняться. «Выбор — не обязательно между своей и чужой жизнью, альтернатива не всегда так грозна, но между своим спокойным существованием и своей честью, между необходимостью действия и желанием это действие оттянуть.

Это желание часто и остро владеет героями Банионисa, желание как-то спрятаться, как-то обмануть себя, обмануть обстоятельства. По этому поводу можно было бы сказать нечто высокомерное, но артист не только не дает нам этой возможности, но заставляет думать о вещах, прямо противоположных. Например, о силе духа и нравственной стойкости или о храбрости, которая далеко не всегда выглядит так наглядно возвышенно, как того хотелось бы романтически настроенным личностям. Он заставляет нас думать еще и о совести, потому что именно она, живая совесть, и заставляет его героев не сдаваться».

В разделе «Герои» описаны две театральные роли Банионисa — Вилли Ломен и Бекман из пьесы В. Борхерта — и две роли в кино — Ладейников и Вайткус. Живые, трогающие, пластичные описания эти в то же время являются восстановлением партитуры ролей, творческой логики их построения. Критик не останавливает рассказа, чтобы указать, каково в данный момент физическое действие или каков второй план, в каком физическом самочувствии находится персонаж и какое словесное действие стоит за той или иной репликой,— закреплено же именно это, хоть и без сухого шороха терминов...

Обычно вопросы к киномастерам — «как это делается» — касаются чудес техники. Книга о Донатасе Банионисе касается тоже техники и чуда — чуда и техники артистического перевоплощения.

— Вас интересует, как это делается? Меня тоже. Будем смотреть, постараемся уловить и понять.

...Как это делается — роль, фильм, искусство?.. Критик вглядывается пристально. Пристальность тут обнаруживает, высвечивает и не разрушает тайну. Искусство вблизи оказывается загадочней, чем издали. В этом— приобретение читателя.

Р. Юренев

Фестиваль умер. Да здравствует фестиваль!

Старейший в мире Венецианский кинофестиваль стал ареной ожесточенных идейных и политических сражений. В 1973 году впервые за послевоенные годы он не состоялся... Умер?.. Но многое говорит о том, что фестиваль возродился в ином качестве.

Я не собираюсь писать историю величия и падения Венецианского кинофестиваля. Ее напишут итальянские кинокритики. Я хочу лишь поделиться впечатлениями о небезынтересных событиях, свидетелем которых мне довелось быть.

Но маленький исторический экскурс все же нужен. Напомню, что впервые международный кинофестиваль был устроен в Венеции в рамках художественной выставки биеннале, в 1932 году. Среди итальянских, американских, английских, французских картин были и наши: «Путевка в жизнь», «Земля», «Тихий Дон». Центральным событием второго фестиваля — 1934 года — стала большая советская программа: «Веселые ребята», «Гроза», «Петербургская ночь», «Иван», «Новый Гулливер», «Окраина», «Пышка», «Три песни о Ленине», «Челюскин», «Физкультурный парад», «Снежный марш». Как самая лучшая программа она была награждена кубком. Однако разгул фашизма в Италии сделал дальнейшее наше участие в Венецианской мостре невозможным.

В годы второй мировой войны фестиваль совершенно захирел, утратил международный характер и смог возродиться лишь в 1946 году, в обновленной демократической Италии. Советский Союз представил тогда большую и разнообразную программу — от «Чапаева» и «Депутата Балтики» до «Разгрома Японии» и «Каменного цветка» — и с тех пор стал участником многих смотров, происходивших ежегодно на острове Лидо, отделяющем Венецианскую лагуну от Адриатики. Наряду с фестивалями в Москве, Карловых Варах, Канне, Венецианские «выставки» фильмов завоевали репутацию наиболее представительных и солидных. Именно в Венеции состоялось открытие для Европы японского кино премированием фильма Акиры Куросавы «Расёмон», здесь были отмечены премиями такие выдающиеся фильмы, как «Генерал делла Ровере» Витторио Де Сика, «Главная улица» Хуана Антонио Бардема, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Вступление» Игоря Таланкина. Но, несмотря на это, слишком часто Венецианские фестивали были ориентированы на интересы крупных капиталистических фирм и носили подчеркнуто буржуазный характер. Просмотры происходили в роскошном кинотеатре на Лидо, куда билеты стоили непомерно дорого. Делегации располагались в первоклассном отеле «Эксельсиор» над бархатным адриатическим пляжем, на вечерних просмотрах публика блистала бриллиантами, мехами.

При этом прекрасный прохладный зал редко заполнялся, зрителей «со стороны» почти не бывало: делегаты, журналисты, авторы, исполнители, продюсеры, прокатчики да несколько десятков заезжих туристов-богачей.

С начала шестидесятых годов прогрессивные итальянские кинематографисты повели против Венецианского фестиваля борьбу. Они стали организовывать другие кинофестивали — в Поретто Терме, Пезаро, Флоренции,

Кортина д'Ампеццо и других городах, но «малые» фестивали не могли конкурировать с Венецианской мострой. Велась борьба и внутри мостры. Когда на посту ее директора был известный критик-марксист и социолог Луиджи Кьярини, фестиваль принял более серьезный и прогрессивный характер. Конкурсные программы, как правило, были интересны, состав жюри — представителен, авторитетен, информационные материалы — обильны и содержательны, а ретроспективные показы классических фильмов, пресс-конференции и доклады — серьезны. Авторитет Венецианского кинофестиваля, хотя порой и колебался, все же был высок.

Но, начиная с конца шестидесятых годов, на посту директора мостры начали сменяться лица разной ориентации и подготовки, в порядок фестиваля вносились различные изменения, многие из которых (отмена официальных делегаций, жюри и призов) лишали его интереса и даже смысла. В 1971 году на пост директора был назначен Джан Луиджи Ронди, известный кинокритик, выступающий на страницах католической печати и отличившийся резкостью отзывов о многих фильмах прогрессивных авторов. Пользуясь активной поддержкой правительства Андреотти и опираясь на некоторых режиссеров правой ориентации, Ронди вступил в настоящую войну с левыми кинематографистами, объединенными в профсоюз кинематографических авторов, профсоюз кинокритиков и другие близкие им организации. Против Ронди резко выступали газеты «Унита», «Паэзе сера», «Аванти», кинодраматурги Дзаваттини, Амидеи, Пирро, режиссеры Пазолини, Петри, Бертолуччи, Лой, Феррери, Грегоретти, Мазелли, актеры Волонте, Тоньяцци, Адорф и многие другие.

Нужно сознаться, что в 1972 году, когда Станислав Ростоцкий, Лариса Шепитько и я приехали в Венецию, мы в этой накаленной атмосфере поначалу совсем не разбирались. Мы имели основания считать, что обстоятельства складываются для советской кинематографии весьма благоприятно. Мы привезли на фестиваль три полнометражных фильма — «А зори здесь тихие...», «Невестку», «Ты и я», а также программу документальных короткометражных лент, посвященных советским социалистическим республикам. Все эти картины с успехом были показаны в разных программах киносмотра, который открылся нашим полиэкранным фильмом «Интернационал», воспринятым шикарной премьерной публикой, я бы сказал, с испуганным почтением. Кроме того, киноотделу великолепной Венецианской библиотеки было присвоено имя Пудовкина, и на торжественной процедуре с речами о жизни и творчестве великого советского режиссера выступили Анатолий Дмитриевич Головня и я. Наконец, я сделал доклад о многонациональном характере советского киноискусства, текст которого был распространен на трех языках: слушание и обсуждение доклада прошли оживленно и, за малыми исключениями, доброжелательно. Все эти, необычные для буржуазных фестивалей мероприятия были посвящены пятидесятилетию Советского Союза. Джан Луиджи Ронди был с нами изысканно любезен, и все наши пожелания по проведению просмотров, конференций, докладов и встреч выполнялись незамедлительно и точно.

К этому надо прибавить, что через три месяца после мостры ее руководители, с Ронди во главе, провели в Сорренто и Неаполе «Дни советского кино», во время которых было показано более тридцати советских картин, начиная с «Броненосца «Потемкина» и «Чапаева», кончая «Войной и миром», «Освобождением», «Андреем Рублевым» и тремя фильмами, до этого показанными на фестивале в Венеции. В Сорренто и Неаполь прибыла большая делегация советских кинематографистов. Это был самый крупный и полный показ советских фильмов в Италии из всех имевших место до сих пор.

О всех этих делах, готовившихся во время XXXIII Венецианской мостры и после нее, мы, конечно, знали и старались всемерно содействовать наилучшему их выполнению. Каково же было наше недоумение, когда некоторые наши итальянские друзья посоветовали нам покинуть фестиваль на Лидо и передать

свои фильмы «Дням итальянского кино», неофициально именуемым «Венецианским контрфестивалем»!

«Что же это за «Дни»?» — несколько ошеломленно спросили мы. И в ответ услыхали, что в результате долгой и жестокой борьбы с хозяевами Венецианского биеннале и персонально с Джаном Луиджи Ронди, профсоюзы киноавторов и киноартистов организовали одновременно с традиционным фестивалем на Лидо «Дни итальянского кино» — в кинотеатре на площади Святой Маргариты, в глубине венецианских улочек, где живут простые люди, откуда близко до вокзала и до рабочих пригородов Венеции — Местре и других. Светской, буржуазной мостре на Лидо была противопоставлена широкая демократичность «Дней».

Слова о демократичности, имена талантливых кинематографистов, вдохновителей и устроителей «Дней», решительная их поддержка газетой «Унита»— все это привлекало наши симпатии. Но уходить со скандалом с официального фестиваля, на котором нашим фильмам было уделено столько внимания, разрывать отношения с XXXIII Венецианской мострой как раз перед самым показом наших картин и ввиду обширных и интересно задуманных мероприятий, посвященных юбилею нашего государства, мы, разумеется, не хотели и не могли. К счастью, большинство итальянских прогрессивных кинематографистов это поняли и не были на нас в претензии.

Но не обошлось и без резких споров и обид.

«Позвольте,— говорили нам,— Ронди заигрывает с советским кино только для того, чтобы защитить себя слева. Он улыбается вам, а в душе вас ненавидит»...

«Но показ наших картин, доклады о советском кино, чествование Пудовкина, наконец, «Дни советского кино» в Сорренто он все же устраивает! И это гораздо важнее его тайных душевных переживаний», — отвечали мы.

Одним из главных аргументов наших оппонентов в этом споре была сенсационная выходка Жан-Люка Годара, прославшего Ронди телеграмму о том, что он снимает свой новый фильм «Все в порядке» с фестиваля на Лидо и передает его на площадь Святой Маргариты.

Должен сказать, что именно этот поступок Годара развеял остатки наших сомнений. Перспектива оказаться в одной компании с французским режиссером, тесно связанным с левацкими — маоистскими и троцкистскими—экстремистами и позволявшим себе наглые и враждебные оценки социализма, Советского Союза, нашего искусства, нас нисколько не привлекала. Мы не видели фильма «Все в порядке», но другие безответственные и антихудожественные опусы «позднего Годара» знали. Кроме того, компетентные и дружественные нам французские критики, успевшие посмотреть фильм Годара в Париже, информировали нас, что произведение это направлено против Французской компартии, против профсоюзов, против рабочего класса.

Скандал, раздутый буржуазными газетами вокруг выходки Годара, быстро угас. Ронди дал интервью, в котором презрительно выразил сожаление, что Годар и его продюсер не умеют держать своего слова, а потом (по утверждению газет) отменил разрешение таможенных властей на ввоз картины Годара в Италию. Годар будто бы все же появился в Венеции, но когда жестяную коробку, обнаруженную таможенниками в его чемодане, несмотря на протесты, вскрыли, в ней нашли не пленку, а... конфеты. Мы Годара не видели, конфет его не вкушали. И, может быть, все это была не больше, чем обычная газетная «утка». Но нам было досадно, что боевое демократическое начинание прогрессивных итальянских кинематографистов сопровождается столь дешевыми сенсациями.

По приглашению организаторов «Дней» и по совету общества «Италия — СССР» мы побывали на нескольких просмотрах на площади Святой Маргариты. При этом повезло Ларисе Шепитько. Она посмотрела там новую, отлично сделанную картину Марко Беллоккио. Я же дважды попадал на слабые телевизионные фильмы начинающих режиссеров. Организация «Дней» была самая несовершенная — программа все время менялась. Ки-

нотеатр был небольшой, узкий, душный. Народу — немного. А на Лидо тем временем все шло заведенным порядком. Показывали такие нашумевшие фильмы, как «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, «Кабаре» Боба Фосса, «Дикий мессия» Кена Рассела. Только итальянская программа была неудачной: длинная и скучная «Саломея» художника и режиссера Кармело Бене, в которой эстетская игра цветовыми пятнами сочеталась с извращенной эротикой и кровавыми жестокостями, не менее скучная «Планета Венера» Эльды Таттоли, полная смутных политических намеков и режиссерских потуг на «современность» и оригинальность, да еще два-три вполне ординарных фильма неизвестных авторов.

В итоге, по моему мнению, первая атака «Дней» на мостру была все же отбита. Старейший буржуазный фестиваль устоял. Хотя «Дням» удалось и привлечь на свою сторону итальянских кинематографистов и кинокритиков, получить обильную благожелательную прессу, а главное заинтересовать судьбами отечественной кинематографии часть венецианских рабочих и значительное количество студентов. А это немало!

Наконец, оба венецианских фестиваля окончились. Но не кончилась борьба вокруг них. Она продолжалась и в правительственных инстанциях, и в киноорганизациях, и в прессе. Сильнейшим ударом по мостре было опубликование ее устава. Оказалось, что поныне действующий устав Венецианского фестиваля начинается со слов о том, что все мероприятия биеннале происходят с личного соизволения и под покровительством... самого дуче! Выходит, никому из многочисленных директоров биеннале не пришло за четверть века в голову прочесть устав, составленный еще в тридцатые годы фашистскими правителями...

Падение правительства Андреотти окончательно подорвало позиции Ронди. Он подал в отставку. Новое правительство Румора отменило устав и сместило всех руководителей биеннале, но нового устава и новых директоров пока не утвердило. Идет скрытая, внутренняя борьба. По временам ее перипетии освещает пресса. А старейший, традиционный, почтеннейший кинофестиваль на Лидо в 1973 году не состоялся. Впервые за четверть века...

Зато состоялся фестиваль на площади Святой Маргариты!

Общественные организации итальянских кинематографистов удвоили, утроили свои усилия.

За истекший год связи между этими организациями и Союзом кинематографистов СССР значительно укрепились. В марте 1973 года в Риме состоялась четвертая итало-советская кинематографическая дискуссия. С докладами от итальянских союзов выступил критик Каллисто Козулич, с нашей стороны — Александр Караганов и я. Председательствовал Чезаре Дзаваттини. Выступали Сергей Герасимов, Григорий Чухрай, Сергей Колосов, Равиль Батыров, Глеб Панфилов, Серджо Амиден, Альберто Латтуада, Уго Пирро, Джузеппе Феррара, Джилло Понтекорво, критики Джузеппе Росси, Марио Арджентьери и другие. Несмотря на остроту полемики, порою резко различные точки зрения на фильмы и процессы развития искусства, атмосфера была дружественной. В одном римском кинотеатре была устроена декада советских фильмов, советской делегации были показаны новые итальянские картины. Подробную оценку дискуссии дал А. Караганов в своей статье «Диалог в Риме» («Литературная газета», № 17 за 1973 год). Полемические заметки о просмотренных нами итальянских фильмах содержатся в моей статье «Споры в Риме» («ИК», 1973, № 9).

После дискуссии Союз кинематографистов СССР принял приглашение участвовать в «Днях итальянского кино» 1973 года.

И вот артист и кинорежиссер Алексей Баталов и я приземлились на аэродроме Марко Поло близ Венеции. Мы привезли с собой советские фильмы, премированные на VIII Международном кинофестивале в Москве: «Это сладкое слово — свобода!» и «Саженцы».

Нас встречали. Небольшого роста, совершенно седой, черноглазый человек, показав-

шийся мне знакомым, сразу узнал нас в аэродромной толпе и с помощью двух юношей начал усердно перетаскивать тяжеленные металлические ящуфы с фильмами, а заодно и наши чемоданы. А когда мы очутились на катере, пересекающем лагуну, и настало время поговорить, я спросил:

— Мы ведь встречались?

— Конечно. Этой весной, в Риме. Я Марио Моничелли.

Сознаться, я обомлел. И не потому, что не узнал Моничелли, сбрившего окладистую белую бороду, украшавшую его на дискуссии в Риме, а потому, что простота и энергия, с которой прославленный автор «Полицейских и воров», «Большой войны», «Хотим полковников!» ворочал наш багаж, была совершенно неожиданной. Но, прибыв на площадь Святой Маргариты, я понял, что это не чудачество, не прихоть знаменитого режиссера. Все устроители и организаторы «Дней итальянского кино», включая маститых и прославленных, работали не покладая рук, добровольно, бесплатно, считая «Дни» своим кровным детищем. И атмосфера горячей, бескорыстной работы над общим делом, в важности которого никто не сомневался и потому не считался ни заслугами, ни чинами, ни временем, ни силами,— пленила, покорила меня.

По своему масштабу «Дни» 1973 года далеко превзошли первую, прошлогоднюю попытку. Они проходили в течение десяти дней в одиннадцати кинотеатрах, разбросанных по всей Венеции и по ее рабочим пригородам. По вечерам с площади Святой Маргариты убирались фруктовые и овощные ларьки, из домов, кафе и тратторий выносились скамьи и стулья, и на большом экране под открытым небом показывались лучшие фильмы. Подчас длинная и вместительная площадь наполнялась несколькими тысячами зрителей. А ночью, после просмотра, начинались дискуссии, носившие открыто политический характер. Содержание фильмов служило поводом для обсуждения насущных проблем современности, для выражения партийных устремлений ораторов, волнующих итальянский народ политических идей. Выступала, в подавляющем большинстве, молодежь — рабочие, студенты, старшие школьники, ремесленники, продавцы, даже солдаты. Под утро многие зрители и ораторы укладывались спать тут же на площади, в спальных мешках, извлеченных неизвестно откуда, а то и просто так, на деревянном помосте, служившем трибуной, на овощных прилавках или скамьях.

Было показано более ста фильмов. Кроме итальянских и наших, были французские, американские, польские, венгерские, сирийские, иранские, африканские фильмы. Так как шли они одновременно в разных концах города, просмотреть даже часть их было очень трудно. Приходилось рысью преодолевать лабиринты венецианских улочек и мостов, а потом стоять в проходах переполненных кинозалов или даже уходить не солоно хлебавши от кинотеатра, окруженного плотной, упорной, возбужденной толпой.

Вручая нам карточки, дающие право на посещение любых просмотров фестиваля, устроители сокрушенно предупредили, что гарантированных мест для делегатов не будет: нет возможности такие места выделить и охранять. К тому же точно такие же карточки за очень скромную плату, приблизительно равную стоимости одного билета на премьеру в фестивальном дворце на Лидо, продавались всем желающим. Таких карточек было продано более пятнадцати тысяч, были и разовые билеты, а еще больше — безбилетных энтузиастов.

Предупредили нас и о том, что программа будет меняться. Цензурные, транспортные трудности, непредвиденные разногласия с продюсерами, прокатчиками, владельцами кинотеатров... И пресс-материалы будут не по всем фильмам и только на итальянском языке — не хватает времени, переводчиков, машинисток, ротапринтов, бумаги. И перевода на иностранные языки не будет, будет лишь синхронный перевод иностранных фильмов на итальянский язык...

Вот так-то! И действительно: нам порой и мест не доставалось, и, проскакав несколько километров, мы иной раз заставали совсем не тот фильм, на который стремились, и не все,

«Убийство Маттеотти». Режиссер Флорестано Ванчини

происходящее на экране, мы без перевода понимали, и от духоты порой зеленело в глазах... Да, от степенной, выверенной, комфортабельной атмосферы традиционного фестиваля на Лидо все это весьма и весьма отличалось. Но чертыхнувшись порою с досады, мы скоро досаду забывали. Слишком уж очевидно было радушие и гостеприимство наших замотанных вконец хозяев, всячески стремившихся нам помочь, нас ублажить, нас проводить, нам объяснить, перевести, показать. Только ни времени, ни сил на все это им не хватало.

Да, энтузиазм не всегда восполняет недостаток опыта и средств. Но он заразителен, этот энтузиазм. И крутясь круглосуточно в фестивальной суете, поспевая с фильма на дискуссию, из одного кинотеатра в другой, мы чувствовали себя частицей большого дела, мы ощущали растущий интерес широких народных масс к киноискусству. И радовались несомненному, я бы даже сказал — непредвиденно большому успеху «Дней итальянского кино».

Какие же фильмы удалось мне посмотреть?

Фестиваль был открыт «Убийством Маттеотти» Флорестано Ванчини, премированным на Московском фестивале (что было горделиво отмечено в афишах и листовках). Образ смелого и самоотверженного борца против фашизма, сильно и убедительно воплощенный артистом Франко Неро, плодотворная мысль о необходимости консолидации всех прогрессивных демократических сил перед лицом реакции сразу же придали всему фестивалю вполне определенную политическую направленность и окраску. Реакция зрителей на события почти полувековой давности была бурной, как если бы бандитские действия фашистов там, на экране, происходили сейчас. Ведь зрители отлично знали, что и сегодня фашисты нападают на распространителей газеты «Унита», на районные организации коммунистической и социалистической партий. Многие знали, что возможны провокации и против фестиваля, а некоторые из зрителей состояли в негласных отрядах самообороны. Идейная ясность и целеустремленность, динамичность формы и человечность образов фильма были оценены по достоинству.

В Италии много говорят и пишут о политическом фильме. Как всегда бывает с модными терминами, под них подводят различные явления, их по-разному толкуют. «Политическими» стали сейчас называть в Италии все фильмы, трактующие современность, решающие социальные проблемы. Но безмерное расширение понятия всегда влечет за собой его размывание, нечеткость. Этим пользуются производители коммерческих лент, придавая даже самым пошлым и пустячным из них видимость «политичности». Появились и «политические» фильмы с дурно пахнущими реакционными или левацкими идейками. Организато-

ры «Дней» отчетливо понимали это и постарались не «запачкать» своего кинофорума подобными поделками. Конечно, не все фильмы «Дней» были удачны и в художественном, да и в идейном отношении. Было немало слабых, путаных, манерных картин, о чем я напишу ниже. Но стремление собрать на фестиваль фильмы прогрессивные по идейному содержанию, свежие по форме, подлинно политические было очевидно. И политический — в высоком и подлинном смысле этого слова — фильм «Убийство Маттеотти» был хорошим началом, верным камертоном фестиваля.

Заявив «Убийством Маттеотти» о своем идейном и политическом кредо, «Дни» потекли широким потоком, ставя себе задачей не только показать современное состояние прогрессивного итальянского кино, но и спасти от забвения некоторые старые картины и даже дать представление о будущих, находящихся в производстве.

Мне трудно судить о том, насколько полно эти задачи были выполнены. Сообразив, что никто не обнимет необъятного, я заранее решил, что буду стараться смотреть только итальянскую программу, пропуская ленты, приглашенные из других стран. Но изменчивое расписание все же вынудило меня посмотреть отличный документальный французский фильм Луи Малля «Человечно, слишком человечно» — о труде рабочих на автомобильных заводах «Ситроен», и своеобразный венгерский фильм «Фотография». Патриотические побуждения приводили меня и на площадь, где под открытым небом показывались наши фильмы. Я видел, с каким напряженным вниманием воспринимали итальянцы перипетии политического фильма «Это сладкое слово — свобода!», как искренне смеялись и грустили на «Саженцах». Против обыкновения, к обеим картинам был дан хороший синхронный перевод. Юная переводчица, студентка первого курса филологического факультета Московского университета, была заранее снабжена монтажными листами, старательно перевела их и во время просмотров читала обработанный ею литературный текст. Эта организационная мелочь — своевременное предоставление монтажных листов — способствовала полному пониманию и хорошему приему советских фильмов (оба показывались на разных экранах неоднократно).

Пресса по нашим фильмам была лапидарной, но благожелательной. В беседе с нами генеральный секретарь общества «Италия — СССР» Джелазио Адамоли подчеркнул, что участие в «Днях» советских картин и делегации — важное дело, дружественный акт солидарности советской кинематографии с прогрессивными силами итальянского искусства.

Однако вернусь к итальянским фильмам. К сожалению, то, что мне удалось увидеть, свидетельствует во многом о трудностях, испытываемых прогрессивными мастерами.

Но по порядку.

Из старых, полузабытых картин большое внимание привлекли «Омикрон» Уго Грегоретти, «Тропою тигра» Луиджи Коменчини и «Творог» Пьера Паоло Пазолини.

Историю разведчика, засланного с некой далекой планеты на Землю и материализовавшегося в итальянского рабочего, а потом вопреки воле пославших его инопланетян втянутого в классовую борьбу, Уго Грегоретти рассказал в «Омикроне» еще в 1963 году. Однако бурная реакция, которую и в 1973 году вызвали у зрителей слова и действия рабочих, профсоюзных деятелей, штрейкбрехеров, позволила понять, что в Италии многие политические проблемы десятилетней давности живы и актуальны поныне.

Незамысловатая, но остроумная комедия «Тропою тигра», поставленная в 1961 году Луиджи Коменчини по сценарию Марио Моничелли, о приключениях легкомысленного парня, случайно попавшего в тюрьму и там превращенного в завзятого гангстера, привлекла внимание тем, что вместе со знаменитым Нино Манфреди, в ролях сидящих в тюрьме рецидивистов снимались тогда начинающие, а теперь прославленные актеры—Джан Мария Волонте и Марио Адорф. Зрителям было интересно возобновить в памяти дебют популярных артистов, а то, что Марио Адорфа мы только что видели великолепно играющим в

«Собственность больше не кража». Режиссер Элио Петри

«Убийстве Маттеотти» роль Бенито Муссолини, придавало его исполнению роли бандита особую пикантность.

«Творог» (или «Овечий сыр») Пьера Паоло Пазолини — новелла в пяти частях, сделанная в 1963 году для коллективного фильма «Рогопаг». Трагикомическая история о том, как голодный статист, исполняющий роль благочестивого разбойника в сцене распятия Христа, объелся в перерыве между съемками и скончался на кресте,— поставлена режиссером с жестоким и прекрасным мастерством. Фильм был обвинен в богохульстве, и действительно в нем есть антирелигиозное озорство: сцены распятия и снятия с креста, воспроизводящие классические композиции живописи Возрождения, вдруг комедийно распадаются из-за неловкости статистов или медлительности операторов, скорбные евангельские персонажи, «выпадая из образа», вступают в киношную перебранку или разражаются хохотом, съемкам мешают какие-то знатные посетители, а режиссер, которого превосходно играет Орсон Уэллс, тем не менее сохраняет в этом хаосе многозначительную задумчивость. Такая игра с евангельским сюжетом не могла быть одобрена церковью, так же, как и смерть на кресте обожравшегося статиста, преподнесенная во всей своей трагической гротескности.

Взамен картины «Большая жратва», стяжавшей скандальную известность на фестивале в Канне и не пропущенной итальянской цензурой, Марко Феррери привез на фестиваль свою старую картину «Гарем». Пошлая история о любвеобильной девице, сожительствующей сразу с четырьмя любовниками, отправляющейся с ними на курорт и там сброшенной ими со скалы, рассказана манерно, с претенциозной многозначительностью, будто речь идет не о вульгарном блуде, а о каких-то важных психологических проблемах современности. Режиссер Марко Феррери при помощи громких заявлений, сенсационных интервью и запгрываний с левацкими кругами создал себе репутацию «прогрессиста» и бунтаря. Однако те из его фильмов, которые мне удалось посмотреть, представляют собой всего лишь пустые и циничные спекуляции на модных в буржуазных кругах экстремистских фразах, левацких настроениях.

Среди старых, не получивших своевременного признания картин, было показано и несколько публицистических, документальных. Среди них две об Африке. В «Африканской Орестее», снятой в 1971 году, Пазолини пытался проникнуть в сущность революционных процессов, происходящих на «черном континенте», при помощи аналогий с

«1001 ночь».
Режиссер Пьер Паоло Пазолини

античным мифом об Оресте. Среди хроникальных сцен уличных демонстраций, работы порта, фабрик, сельских тружеников, среди длинных и довольно невнятных киноинтервью с представителями разных африканских стран, разных профессий и возрастов, вдруг возникали крупные планы африканцев, и Пазолини восклицал: «Чем это не Орест? Чем это не Клитемнестра? Не Агамемнон?» Может быть, мои познания в античной мифологии недостаточны, но мне эти аналогии показались натянутыми, эстетскими, затеняющими социальный смысл фильма.

Гораздо ярче, действенней, актуальней был телефильм Уго Грегоретти «Абиссинский поход». Кадры старой фашистской хроники о войне в Абиссинии приобрели здесь яростный антифашистский пафос. Содержательные выступления историков, участников похода дали ясную марксистскую оценку «абиссинской авантюре» и раскрыли ее поучительный смысл для современности.

Пазолини не ограничился показом своих старых картин. На одном ночном сеансе он показал фрагменты из своего нового фильма «1001 ночь». Я не попал на этот сеанс, так как смотрел в этот вечер фрагменты из нового, еще не законченного фильма Нанни Лоя о расовой проблеме в США. Разгром полицейскими негритянской художественной выставки и драка черных спортсменов с белыми матросами на стадионе сняты Нанни Лоем с прекрасным темпераментом, они достоверны, масштабны, драматичны, как и прославленные массовые сцены из «Четырех дней Неаполя».

Просмотры фрагментов незаконченных фильмов — новая и интересная форма фестивальной работы. Она демонстрирует доверие авторов к публике, бесстрашие перед критикой незаконченных произведений, надежду услышать нелицеприятные и доброжелательные советы. И действительно, фрагменты обсуждались очень горячо, порой даже резко, но с тем доброжелательством и тактом, которые так необходимы художнику в процессе его нелегкой творческой работы.

Итак, показ старых и совсем новых, еще только рождающихся фильмов раздвинул рамки фестиваля, представил левую демократическую кинематографию Италии в развитии, в перспективе.

Немалое место заняли на фестивале фильмы «с тяжелой судьбой», то есть те, что не получили своевременного признания, не были в прокате или шли ограниченно. Попытка силами фестиваля «реабилитировать» эти картины, выправить их трудную судьбу сама по себе гуманна, привлекательна, но, к сожалению, тяжелая судьба некоторых произведений была, на мой взгляд, во многом обусловлена их художественным качеством.

Так, отрицательное впечатление осталось у меня от фильма режиссера Тинто Брасса «Крик». Распространенная среди зрителей листовка рассказала о прокатных злоключениях картины, поставленной в 1968 году и запрещенной за аморальность; позже под давлением авторитетных деятелей кино она была разрешена, но так и не нашла прокатчика. В пылу борьбы за фильм ему была присуж-

дена какая-то премия, какой-то студент (бедняга!) написал о нем дипломную работу...

Трудно передать содержание этого сюрреалистического произведения. Вероятно, его создатели хотели протестовать против жестокости, произвола, войн, продажной морали и других язв современного общества. Но невнятность их идейных позиций и причудливость «творческого метода» привели к неожиданным результатам: не порицание, а популяризация, смакование всяких мерзостей стало содержанием фильма. Пожар в автобусе, семейство голых каннибалов, охотящихся в лесу за заблудившимися обывателями, чудовищный разврат и похабщина в некоем заведении, именуемом «спермотель», митинг в сумасшедшем доме, избиение мирных людей какими-то солдатами, скитания Диогена, одетого в бочку, как в юбку, и вооруженного фонарем для поисков «человека» среди развалин, украшенных отрубленными головами... Все это сделано кроваво, натуралистично, омерзительно.

Слабым оказался и другой фильм с «тяжелой судьбой»—«Супружеская любовь». Его поставила Дачиа Мараини, молодая жена писателя Альберто Моравиа, по одному из его рассказов. Несмотря на бесспорную популярность писателя и участие в фильме двух «звезд»— Маши Мериль и Томаса Милиана,— фильм прокатывался на считанных сеансах, не был на фестивалях, не имел прессы. И, признаюсь, я не слишком удивляюсь этому. Горькую и тонкую иронию рассказа о журналисте, бросившем работу, уединившемся в родной сицилийской деревне и даже отказавшемся от любовных отношений с молодой женой — все во имя сочинения романа,— начинающему режиссеру не удалось передать. Фильм вышел вялым, растянутым. Мысль о том, что творчество не может быть оторвано от жизни, декларируется, но не вытекает из действия и характеров персонажей.

Если Дачию Мараини можно упрекнуть в некой расслабленности режиссерской манеры, то другая дебютантка, Вирджиния Онорато, сделала все, чтобы оказаться на высоте современной моды: ее фильм «Последний человек в жизни Сары» сделан в модном жанре детектива с «политической подкладкой». Скачки во времени, смешение прошлого, настоящего, будущего и воображаемого, чередование цветной и черно-белой пленок, асинхронность, внутренние монологи, монтажные и оптические трюки, погони, слежка, убийства и страстные объятия — все, что, по мнению снобов, должен уметь ставить современный режиссер,— Вирджиния Онорато продемонстрировала. Но «политическая подкладка» при этом осталась загадочной. Можно было предположить, что таинственные злоумышленники, охотящиеся за кинофотоархивом некой Сары, погибшей при невыясненных обстоятельствах, это неофашисты и что автор фильма их осуждает. Впрочем, может быть, все было как раз наоборот.

Чрезмерной изобретательности Вирджинии Онорато еще один дебютант фестиваля — Шиго Альберани, бывший ассистент Марко Беллоккио и Франческо Мазелли,— противопоставил чрезмерную сдержанность. Его фильм «Все вместе» рисует общежитие-«коммуну» молодых революционеров — студентов, рабочих,— выходцев из разных классов. Пренебрегая традиционным сюжетом и «внешним действием», автор пытается раскрыть политические убеждения и устремления молодежи в бесконечных спорах, которые ведут его персонажи. Разобраться в потоках текста, произносимого ими, я без квалифицированного перевода не мог, поэтому сложных оттенков политических убеждений героев не уловил. И в этом вина не только моя — фильм «Все вместе» с таким же успехом мог бы быть передан по радио. Пренебрежение выразительными возможностями кино крайне ограничило его доходчивость, а следовательно, и его идейное воздействие на зрителей.

К категории дебютов нужно отнести и телевизионный фильм «Память развалин» режиссера Андреа Фрецца. Он посвящен жизни древнегреческого философа Эмпедокла. Режиссер с большим вкусом и изобретательностью снял свой (по-видимому, очень недорогой) фильм в древнегреческих руинах, которыми изобилует Сицилия. Эмпедокл, имевший философскую школу в городе Агридженто, был вынужден

уйти в изгнание и скрываться на склонах Этны в течение десяти лет. Вернувшись после падения преследовавших его тиранов в город, философ не пошел на сговор с новыми правителями, лишь прикидывающимися демократами, а на самом деле продолжавшими политику тиранов. Презрительно отвергнув их посулы, он ушел в народ. Тогда его объявили сумасшедшим и посадили в клетку, но ученики из народа спасли и укрыли философа от преследователей и врагов.

В содержании ленты нетрудно усмотреть намеки на современность: мысли о связях мнимых демократов со свергнутыми тиранами и о народе как носителе правды и прогресса прочитываются с достаточной ясностью. Правда, в игре Стеффана Захариаса, Карло Чекки, Марилу Толо и других актеров заметны позирование, неестественная медлительность и излишний пафос, но эти недостатки не помешали нам признать, что с нелегкой задачей реставрации далекого прошлого (пятого века до нашей эры) режиссер безусловно справился.

Стремление насытить фильмы, независимо от их жанра и тематики, актуальным политическим содержанием — главная черта, характеризующая современное итальянское кино.

Правда, при этом политическая устремленность некоторых работ недостаточно ясна и определенна, правда, некоторые авторы лишь искусно манипулируют политическими терминами и лозунгами, чтобы прикрыть, сделать «современным» нищее, банальное содержание своих коммерческих картин. Но все же, несмотря на различные спекулятивные попытки использовать популярные идеи, несмотря на художественную слабость иных картин, стремление лучших представителей прогрессивного итальянского кино к политической активности несомненно.

Актуальное политическое содержание режиссеру Лино дель Фра удалось воплотить даже в форме детской фантастической комедии «Торт в небе», поставленной по рассказу Джанни Родари. В его картине резкая критика полиции и государственных чиновников, сатирическое изображение наглости, трусости и глупости фашиствующих вояк хорошо контрастирует с веселыми, шаловливыми образами детей.

Перекличка с современностью ощущалась и в экранизации литературных произведений прошлых эпох. По роману «Красная Роза» триестинского писателя П. Куарантотти-Гамбини режиссер Франко Джиральди и группа превосходных актеров, возглавляемых Аленом Кюни, создали психологическую драму, в которой тщательное, даже изысканное воссоздание атмосферы эпохи, наступившей сразу после первой мировой войны, сочеталось с мыслью о бесплодности реваншизма. Благодаря глубине и тонкости изображения человеческих характеров семейная психологическая драма приобрела значительность, социальную весомость. Художественная реставрация конца прошлого века с добрым ностальгическим юмором выполнена в комедии «Любовь и гимнастика», поставленной режиссером Луиджи Филиппо д'Амико по произведениям Эдмондо д'Амичиса, автора романа «Учительница рабочих», в 1918 году экранизированного у нас Владимиром Маяковским. Известная немецкая актриса Сента Бергер с превосходным чувством юмора и пластическим мастерством сыграла молодую учительницу гимнастики, убежденно насаждающую физкультуру, вопреки обывательским понятиям о приличии. Итальянская актриса Адриана Асти тонко и трогательно сыграла ее подругу, учительницу рабочих. Атмосфера старого Турина, с его надутым буржуазным обществом, конными упряжками, духовыми оркестрами, обывательскими пересудами, дуэлями и сентиментальными влюбленностями, сделала эту комедию тонкой и необычной.

Гораздо менее оригинальна, хотя забавна и временами очень смешна, комедия режиссера Стефано Ванчини «Анастасиа, мой брат», поставленная по мемуарам одного итальянского священника. Вскоре после окончания второй мировой войны он был приглашен родным братом в Нью-Йорк, чтобы поправить дела пришедшего в упадок католического прихода. Наивный провинциальный падре рьяно при-

«Любовь и гимнастика». Режиссер Луиджи Филиппо д'Амико

нялся за дело, не понимая, что и поставщики церковного оборудования, и ремонтные конторы, и прихожане беспрекословно выполняют все его пожелания только из страха перед его братом Анастасиа, главарем гангстерской банды. Даже став свидетелем зверских убийств и кровавой перестрелки между конкурирующими бандами, падре продолжает веровать в благочестие своего братца и в чудодейственную силу своих молитв и увещеваний. И только арест Анастасиа и разоблачение его в газетах и на суде открывают ему глаза.

Слабость мотивировок и сюжетные натяжки в этой откровенно коммерческой комедии отчасти восполняются лихо поставленными сценами драк, погонь и убийств, а также привычно превосходной игрой Альберто Сорди. Впрочем, показ причудливого симбиоза католической церкви и гангстерской банды придает этой картине определенный антиклерикальный характер.

Наибольшее внимание публики и прессы привлекли новые картины Витторио Де Сика и Элио Петри. «Короткий отпуск», поставленный Витторио Де Сика по сценарию Чезаре Дзаваттини, — современная психологическая драма, затрагивающая актуальные проблемы труда, быта и социального обеспечения рабочих. Действие картины начинается рано утром в рабочей семье, где муж попал в аварию и временно нетрудоспособен, а все бремя содержания малых детей и престарелых родителей легло на плечи жены — молодой работницы, которую вдумчиво и выразительно играет актриса Флоринда Болкан. Подробно, не скупясь на детали, на длинные диалоги, на бытовые подробности, показывает Де Сика сырую и тесную квартирку, где вповалку спит большая семья; утренние хлопоты молодой женщины, обязанной, торопясь на работу, позаботиться о нищенском хозяйстве; длинный путь в пригородном поезде, в автобусе и пешком, изнурительный труд в грохоте и духоте, скудный дешевый обед, а потом — обморок на рабочем месте, длинная очередь в амбулатории, озабоченное лицо врача, подозревающего у молодой женщины туберкулез.

И тут впервые судьба улыбается героине — она получает от профсоюзной страхкассы путевку в туберкулезный санаторий в горах.

Если быт рабочей семьи воспроизведен в картине несколько сгущенно, то обстановка в санатории, где и отдельные палаты, и бесшумный приветливый персонал, и шезлонги на террасах, обращенных к снежным вершинам, и катание на автомобилях, решена не без явных преувеличений. Режиссеру нужен был контраст, и он создал его, отчасти пожертво-

Флоринда Болкан в фильме Витторио Де Сика «Короткий отпуск»

вав типичностью обстановки. Правда, при распределении больных по палатам промелькнула реплика о том, что платные пациентки поселятся в одном корпусе, а бесплатные — в другом, но потом эта социальная дифференциация не проявилась ни в чем — столовая, развлечения, процедуры, шезлонги на террасе у всех пациенток были общие.

Поначалу робевшая, стеснявшаяся, героиня постепенно осваивается в белом, спокойном, комфортабельном, почти волшебном мире санатория. Она сближается с другими больными женщинами, чьи судьбы не лишены мелодраматизма: веселая, шумливая, кокетливая постоянная пациентка санатория, которую выразительно играет Адриана Асти, внезапно чувствует ухудшение и умирает. К юной и прелестной манекенщице возвращается ее возлюбленный, и она покидает санаторий, оставив нашей героине часть своих наимоднейших туалетов. А героиня хорошеет, обретает привлекательность и даже кокетство. Она мягко и решительно отвергает ухаживания дежурного врача, но с трепетом ждет свиданий с молодым рабочим, пациентом соседнего мужского санатория, знакомым еще по очереди в заводской амбулатории. Приезд мужа, детей и свекрови звучит грубым диссонансом, роковым предупреждением о недолговечности этого счастья. Шумливые, неопрятные, подозрительные родные, к счастью, уезжают через несколько часов. Но и ее срок близится: ее выписывают из санатория с улучшением в легких, но с непоправимой раной в душе— неприглядная повседневность жизни кажется ей после санаторного рая еще нестерпимей.

Вывод из этой истории можно сделать радикальный: отдельные достижения в социальном обеспечении не могут решить всех бытовых и экономических проблем итальянских рабочих. Сделаем же этот вывод, хотя история еще одной современной Золушки и показалась нам слишком сказочной, чтобы делать из нее серьезные умозаключения...

Фильм Элио Петри по сценарию Уго Пирро назван иронически: «Собственность больше не кража». Он говорит о живучести, приспособляемости современного капитализма и о тщетности анархических, индивидуалистических способов борьбы с ним.

Фильм начинается в банке, куда преуспевающий мясник (которого, как всегда, мягко, тонко, остроумно играет Уго Тоньяцци) приносит очередной солидный вклад. Не успевает он просунуть в окошечко кассира чемодан с деньгами, как банк подвергается налету. Все в панике замирают, и бандиты, тыча под ребра мясника дулом автомата, уже загребают его денежки. Но как раз в этот момент чья-то рука нажимает кнопку, и в зал врываются вооруженные полицейские с собаками. Мгновения схватки, кровавой драки, стрельбы, и симпатичный капиталист с искаженным тупой яростью лицом бьет ногами поверженного на пол обезоруженного бандита, бьет долго,

смачно, сладострастно: не посягай на священную собственность!

Все это видит мелкий банковский клерк по имени Тоталь (актер Флавио Буччи) — нервный тощий юноша с огромными черными глазами. Став невольным свидетелем триумфа буржуазного правопорядка, он решает посвятить себя преследованию «симпатичного капиталиста». Он увольняется из банка, сжигая на глазах у обомлевшего начальника крупную купюру, возвращается домой, на грязный захламленный чердак, к голодному и больному старику отцу, и начинает действовать.

Сначала он приходит в магазин, где за мраморным, похожим на церковный престол, прилавком священнодействует мясник, отпуская респектабельным покупателям аппетитные филе и антрекоты, а его длинноногая красавица жена восседает за роскошной кассой, куда стекаются немалые деньги. Мститель для начала крадет у мясника его нож, чем лишает его возможности манипулировать с мясом и ввергает в растерянность и смущение. Затем он похищает у мясника шляпу. Затем в этой шляпе и с краденым ножом он проникает в дом мясника, запугивает его длинноногую жену, срезает с нее ожерелье и исчезает, оставив шляпу, нож и ожерелье, но вселив в мясника тревогу и смятение.

Все эти сцены поставлены очень эффектно, подчеркнуто условно, экспрессивно. Они прерываются монологами, в которых все персонажи, снятые очень крупно, слегка искажающей оптикой, на черном фоне, дают автохарактеристики, подводят социальный и психологический базис под свои намерения и поступки.

Тоталь продолжает преследовать мясника. Он похищает его жену, причем та относится к этому с пассивным одобрением, объяснив, что превращена мужем в вещь, и поэтому ей все равно, кому принадлежать. И хотя Тоталь не ставит перед собой целей обогащения, отказывается от выкупов и «компенсаций», щедро предлагаемых мясником, все же на его чердаке появляются дорогие напитки, сигареты, новые вещи, и вот мы уже видим, что его вечно голодный старик отец что-то жадно жует... Словом, деятельность клерка на поприще мщения приносит ему явные выгоды.

Чтобы продолжать травлю мясника на должном уровне, Тоталь решает усовершенствоваться в воровстве и присоединяется к шайке воров, руководимых странным актером — фокусником и мимом.

Ограбление мехового магазина, скандал в квартире скупщицы краденого, совместное с актером нападение на квартиру мясника, борьба с полицией, смерть актера — все эти головоломные приключения сыпятся, как из рога изобилия. Все они сделаны очень лихо, сдобрены откровенной эротикой и украшены философскими рассуждениями и диалогами, где с ироническими интонациями устанавливаются связи между капиталистической наживой и воровством, между эксплуатацией вором своих жертв, а скупщиками — воров, где воры квалифицируются как эксплуатируемые производители краденых вещей.

Пока перед зрителем проносится этот калейдоскоп приключений и рассуждений, мясник делает попытки договориться со своим преследователем. Он всячески задабривает Тоталя, предлагает ему крупные суммы и попутно разъясняет, что его способы борьбы с капитализмом — порочны, что для лишения капиталиста собственности нужна революция, а для свершения революции необходимо овладеть оружием, захватить радио, телевидение...

И поскольку все эти истины, так хорошо усвоенные капиталистом, юным адептом индивидуальной борьбы не усваиваются, мясник, улучив удобный момент, запихивает Тоталя в лифт и с тем же сладострастием, с каким он в начале фильма избивал гангстера в банке, забивает его кулаками и ногами до смерти. Так Тоталь получает неоспоримое доказательство живучести капитализма и обреченности попыток индивидуальной борьбы с ним.

Казалось бы, два «гвоздя», два основных фильма фестиваля разительно несхожи между собой. «Короткий отпуск» поставлен в спокойной реалистической манере, с намерением выявить через драматические обстоятельства психологию героев, и в этой психологии отразить социальные противоречия современной

Италии. «Собственность больше не кража» поставлена в подчеркнуто условной манере, персонажи и события осмыслены здесь иронически, их идеи выражаются декларативно и тут же гротескно опровергаются действием. Парадоксален финал, в котором марксистские мысли вкладываются в уста капиталиста, а персонаж, считавший себя марксистом, бесславно гибнет, так ничего и не поняв в марксизме.

Это резкое различие в стилистике и методе ведущих прогрессивных мастеров характерно для современного состояния итальянского кино, достигшего в своих лучших образцах подлинных высот мастерства, но находящегося в периоде распутицы, поисков, противоречий. Об этом говорят и другие фильмы фестиваля, «переключавшегося» от глубокого психологического реализма «Красной розы» к сюрреализму «Крика», от сухой дидактики «Всех вместе» к откровенной развлекательности «Анастасна, моего брата», от ностальгической стилизации «под старину» в «Любви и гимнастике» к старательному модернизму «Последнего человека в жизни Сары». То, что мы называем современным левым, прогрессивным итальянским кино и что нашло свое выражение в борьбе за демократическое искусство, за новый, демократический фестиваль,— в творческом, методологическом, а следовательно, и в идейном смысле, является движением многоликим, неоднородным, противоречивым. И это особенно ясно выявляется при сравнении фильмов Де Сика и Петри.

Но есть и общее в этих двух, столь несхожих произведениях. Это, во-первых, критика распространенных в современной Италии способов борьбы. «Короткий отпуск» критикует экономическую борьбу, способную принести лишь временное, лишь частное облегчение, но не способную решить основные жизненные проблемы рабочих. «Собственность больше не кража» критикует экстремизм, левацкие, псевдомарксистские, анархические методы. В этой идейной целеустремленности — сила современного итальянского кино. Но есть у обоих фильмов и общие слабости — неясность положительной программы. Де Сика оставляет свою героиню разочарованной коротким отпуском и, видимо, не способной к прежней тяжелой жизни, но и к борьбе не способной тоже. Так как же быть? Петри убивает своего Тоталя руками преуспевающего капиталиста, так хорошо понимающего закономерности революции и, следовательно, готового им противостоять. Индивидуализм осужден, ну а как нужно бороться с капитализмом?

Я понимаю, что мои вопросы звучат несколько дидактично. Но я поставил их не потому, что требую от художников, работающих в условиях капитализма, исчерпывающих ответов на все сложные вопросы современности, точных, выверенных рецептов борьбы. Я поставил эти вопросы, будучи уверенным, что дать более полную и справедливую картину жизни, прийти к более ясным и бесспорным политическим выводам талантливым итальянским мастерам мешает отход от реализма, от законов типизации, глубокого и ясно осмысленного изображения характерных явлений действительности — в поисках занимательности, в поисках новых интригующих форм кинозрелища.

Когда-то неореализм, принесший итальянскому кино бессмертную славу, отказался от всех прельстительных ухищрений коммерческого кино — и от фальшивой пышности исторических боевиков, и от пикантных перипетий комедий «с белыми телефонами»— для того, чтобы обратиться к подлинной и неприкрашенной, суровой и прекрасной, неисчерпаемой и многоликой реальности. Неореализм открыл миру заботы и радости, дела и думы трудящихся людей Италии. Но даже в период своего самого могучего расцвета он испытывал нешуточные трудности, исходящие и от цензуры, и от конкуренции коммерческого развлекательного кино.

Прошло немало лет. Но традиции неореализма еще живут в итальянском, да и во всем мировом кино. Хотя трудности, встающие на пути итальянской кинематографии, не уменьшились. Наоборот: увеличилась конкуренция телевидения, потребовавшая от кино усиления эффектности, зрелищности фильмов. По-прежнему мощной остается кон-

куренция коммерческого американского кино. С ним продолжали бороться его же оружием. Так, всемирную, но дурную славу приобрели итальянские вестерны, по кровавости и динамизму перещеголявшие американские образцы. Теперь осваивается гангстерский фильм — и в «Анастасиа, моем брате», и в «Последнем человеке в жизни Сары» есть и головоломные погони, и кошмарные убийства, ничуть не уступающие фильмам Пэкиппа и Фридкина. Осваивается и порнография.

Даже такой столп неореализма, художник такой чистоты и душевности, как Витторио Де Сика, не избежал коммерческих влияний. В его картинах, разумеется, нет пошлости, жестокостей, секса. Но мелодраматизм и сгущение красок — это дань, может быть, не осознанная художником, но ощутимая для внимательного зрителя, дань стремлению сделать фильм более броским, интригующим.

Да, нелегкие пришли времена. И все-таки, несмотря на отсутствие на фестивале подлинных шедевров, несмотря на обилие средних и даже слабых картин, на протяжении всех тех дней, пока длился этот беспримерный киномарафон, я ощущал биение сердца живого, прекрасного итальянского кино. Я видел стремление авторов к активному участию в жизни, к решению больших социальных проблем. Я видел изобретательную и разнообразную режиссуру, великолепное мастерство операторов, тонкое и человечное искусство актеров.

Устроители «Дней итальянского кино» серьезно потрудились и над организацией просмотров, и над привлечением рабочего и молодежного зрителя, и над оценкой фестиваля в печати. Забудутся трудности и неполадки, большинство из которых воспринималось публикой с добродушной иронией, с веселым дружелюбием. Но не забудутся тысячи молодых людей, стоявших на старой площади Святой Маргариты и, затаив дыхание, «вбиравших» в себя фильмы. Не забудутся горячие дискуссии, страстные споры и о кино, и о жизни, его порождающей. Демократический фронт итальянской кинематографии одержал серьезную, принципиальную победу.

В правительственных и деловых кругах Италии идут дебаты по поводу будущего Венецианского биеннале. Опубликован и обсуждается новый устав. Называются имена кандидатов в директоры. Утверждаются сметы, штаты, сроки. Дискутируется место фестиваля: где ему быть — на Лидо? На площади Святого Марка? В нескольких кинотеатрах?.. И во всех этих спорах, проектах, планах теперь уже нельзя не учесть опыта «Дней итальянского кино» на площади Святой Маргариты.

Старый фестиваль на Лидо отслужил свое, умер. Да здравствует новый демократический итальянский кинофестиваль!

А. Липков

Фильм Сатьяджита Рэя

«Противник» («Pratidwandi»)
Автор сценария и режиссер Сатьяджит Рэй. Операторы Саумендy Рэй, Пурнендy Босс. Художник Каби Дас Гупта. Композитор Сатьяджит Рэй. Производство «Прия Филмз» (Индия).

Молодого человека зовут Сидхартха Чоудхури. Он сидит перед тремя респектабельными, в меру озабоченными, в меру утомленными джентльменами: от их мнения сейчас зависит его дальнейшая судьба — прием на работу. Идет собеседование. Вопрос: «Какое событие, на ваш взгляд, самое важное за последнее десятилетие?»

— Война во Вьетнаме, сэр.

— Важнее полета на Луну?

— Видите ли, полет на Луну — это событие, к которому мы были уже подготовлены... Это безусловно было выдающимся достижением, но его можно было предвидеть...

— Итак, вас потрясла война во Вьетнаме?

— Нет, не война, сэр. Меня потрясло другое — мужество вьетнамцев...

— Вы коммунист?

— Разве для того, чтобы восхищаться Вьетнамом, нужно быть коммунистом?

Этой сценой начинается индийский фильм

«Противник», недавно вышедший на наши экраны. Режиссер — Сатьяджит Рэй. Год постановки — 1970. После появления этой картины критика заговорила о новом Рэе — Рэе, художнике политического кино.

Новом? Здесь напрашивается грустное отступление. Увы, мы практически не знаем Рэя старого. А между тем сегодня о Сатьяджите Рэе написано, наверное, не меньше, чем обо всем остальном индийском кино вместе взятом. Его имя ставят вровень с такими именами, как Куросава, Феллини, Уэллс, Бергман, Антониони. И слава эта не раздута.

Рэй действительно художник необычайно тонкий, глубокий и мудрый. В его картинах показана реальная Индия, населенная не экзотическими красавцами, поющими дуэтом с волоокими девами, не злобными негодяями, истязающими безропотных страдальцев, а людьми из плоти и крови, с их живыми чувствами, слабостями, странностями, с их несбывшимися, но не потерянными надеждами, с их тонкой трепетной духовностью. Бенгалец Сатьяджит Рэй показал себя художником всеиндийским.

Творчество Рэя возникло не на пустом месте, он начал не от нуля, как зачастую пишут о нем на Западе: он вобрал в себя богатую традицию индийской поэзии и прозы (особое влияние оказал на него Рабиндранат Тагор, которого Рэй не единожды экранизировал), живописи (Рэй прекрасный художник, книжный график), национальной музыки (Рэй также и композитор, им написана музыка для целого ряда фильмов, в том числе и для «Противника»), реалистического кинематографа. А кроме того, Рэй свободно владеет богатым арсеналом мировой культуры — он воспитан чеховской прозой, итальянским неореализмом, лирическим психологизмом Жана Ренуара. Сатьяджит Рэй доказал свою способность свободно оперировать самыми разными киножанрами — переходить от романа к новелле, от драмы к комедии, от игрового фильма к документальному.

И вот новый Рэй — Рэй, постановщик открыто политического фильма «Противник». В чем причины такой эволюции художника? Обратимся к высказываниям самого Рэя. Вот выдержки из интервью с ним:

«— Противника» я сделал потому, что ситуация в Калькутте была политически очень напряженной. Студенты были очень активны, город был полон жестокости. Если бы я собрался делать другой фильм, то он тоже был бы о Калькутте и о ее молодых людях...

— Вы, по-видимому, в этой новой работе приобрели политическую сознательность?

— Быть может. Но политика постепенно вышла на поверхность только в последние три-четыре года. В Калькутте вы чувствуете ее в каждый момент дня. Она не только в том, что взрываются бомбы, но во всем — во встречах с людьми, в прогулках по улицам, где по стенам развешаны плакаты...»*

Прервем на время цитату. О каких событиях говорит Рэй? Откуда такой накал революционных страстей, если правительство Индии последовательно проводит демократические реформы, прилагает максимум усилий к искоренению наследия колониальных времен — голода, нищеты, безработицы? Все это так. Но история свободной Индии еще слишком коротка, чтобы можно было надеяться, что все социальные болезни остались в прошлом. По-прежнему стоят со всей остротой проблемы классового неравенства, занятости населения (особенно конфликтно это проявляется в больших городах, таких, как Калькутта), по-прежнему случаются стихийные бедствия — засухи, наводнения, а за ними, как и обычно, следуют голод, миграция населения в городские районы и все связанные с этим трудности. Впрочем, сегодня благодаря правительственной помощи последствия эти не так жестоки, как бывало прежде.

Правительство Индии не хочет замалчивать все эти сложности. Напротив, всячески поощряет произведения, говорящие о них правду. Для примера назовем хотя бы кинодокумент Сукдева «День Индии», удостоенный национальной премии. Здесь с жестокой ясностью обнажались контрасты страны: богатеи, объедающиеся в роскошных отелях, и голодающие из штата Бахор, вынужденные есть кору с деревьев...

В сегодняшней Индии противоборствуют социалистические начала и капитализм. Отсюда острота политической борьбы. Она усугубляется действиями экстремистских групп — они, как и повсюду, наиболее распространены в студенческой среде,— не желающих считаться с объективной логикой развития, требующих немедленного разрушения любых капиталистических институтов. Следствие этого — эксцессы, взрывы насилия, кровавые стычки с полицией.

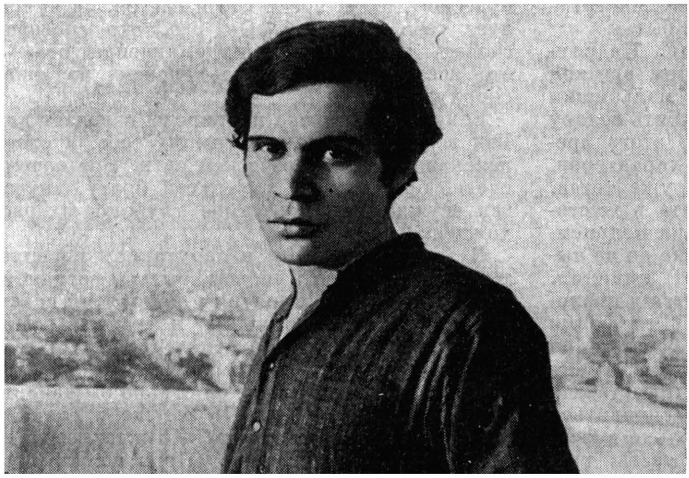
Однако вернемся к высказываниям Рэя.

«Естественно, я никогда не был несведущ в политике, но намеренно избегал в своих фильмах политических выводов как таковых. Я чувствовал, что в Индии политика — вещь непостоянная...

До того, как был сделан «Противник», меня часто критиковали за аполитичность. После этого фильма мои критики решили, что я стал политически ангажированным, и это было

---

* «Sight and Sound». Winter 1972/73.



«Противник»

очень хорошо воспринято. В «Противнике» есть революционный персонаж, который вполне устраивает людей, мыслящих поверхностно. Они, не заглядывая в глубь фильма, обращают внимание только на несколько упоминаний о политике...»

Итак, Рэй сам предостерегает от поспешных выводов, от лобовых толкований. Политический фильм? Да. Но политика — не абстракция. Она раскрывается в своем отношении к людям и людей к ней. Политическая тема, открыто зазвучавшая в «Противнике», не отступила от гуманистической темы его прежних картин, но органически выросла из нее и ее продолжила.

Здесь пора обратиться непосредственно к фильму.

Что значит его название «Противник»? Кто противник? Чей противник? Системы? Общества?

У героя картины, Сидхартхы, есть брат Туну. Он захвачен идеей революционной борьбы. Его настольная книга «Че Гевара». И не случайно Сидхартха видит во сне, как шеренга солдат вскидывает винтовки с примкнутыми штыками, гремит залп, на земле — распростертое тело брата. Путь Туну благороден, опасен, прям, но, увы, слишком прям, чтобы увлечь, убедить Рэя. И потому роль в фильме ему отведена второплановая, фоновая, нет, это не о нем говорит название картины.

Так что же, противник —Сидхартха? Если противник общества, то возможны ответы «да», «нет», «может быть». Политической программы у Сидхартхы нет. Менять существующие порядки он и не думает пытаться. Нельзя сказать, чтобы они ему очень нравились, но он готов приспособляться и к ним.

«Если приспособиться, — объясняет ему умудренный жизнью доктор Дас, предлагая работу торгового агента, — можно неплохо зарабатывать».

Торговать лекарствами — не самая блестящая карьера для бакалавра наук. Но с чего-то надо же начинать. Сидхартхе двадцать пять, отец его умер, теперь ему бы надо заботиться о семье, а он второй год не может устроиться на работу. Если бы он получил хорошее место, могла бы уйти со службы его старшая сестра, тем более что про ее отношения с боссом уже ходят разные слухи, и жена хозяина даже приходила в дом к Сидхартхе, обвиняя Тапу во всех смертных грехах. По всему этому сейчас единственная цель героя — найти работу. «А когда найдешь?..» — спрашивает брат. «Стану винтиком бюрократической машины»,— отвечает Сидхартха.

Ответ вполне конформистский. Но уже в нем очевидны существенные для дальнейшего оттенки. Вещи названы своими именами: бюрократическая машина — это бюрократическая машина, винтик — это винтик. Никаких самоутешительных иллюзий, никакого одобрения существующей ситуации. А значит, Сидхартха, если и не противник порядка, то и не сторонник его. Потенциально в нем сохраняется возможность стать и тем и другим.

Но, может быть, в этом случае Сидхартха противник вовсе не «истаблишмента», а пытающихся низвергнуть его революционеров? Здесь

снова напрашивается все тот же многовариантный ответ: «да», «нет», «может быть».

Сидхартха не приемлет насилия. Не случайно во время его спора с братом врезкой даются воспоминания детства: мальчишки зовут его посмотреть, как будут рубить голову курице. Сидхартха уклонился от этого зрелища, его брат — нет. Разница их характеров, их будущих путей обозначилась уже тогда.

Но обвиняет ли Сидхартха брата в жестокости? Нет, пожалуй. Путь насилия неприемлем лично для самого Сидхартхы, но он не пытается возвести в абсолют этот принцип. Более того, он все больше склоняется к правоте брата. «Туну, кажется, прав. Революция нужна», — говорит Сидхартха. Говорит он это, правда, полеживая на кровати. И Че Геварой Сидхартха может себя представить лишь в романтических мечтах. И расправиться с боссом своей сестры он может только в снах наяву, в воображаемой картине мести: гремят выстрелы, вошедший хватается за грудь, из-под пальцев на белой рубашке плывет пятно крови. Но это все — мираж. А на деле два человека ведут вполне корректный разговор, и только взгляд Сидхартхы, вонзившийся в пухловатые шевелящиеся губы собеседника, в прыгающую меж пальцев дорогую сигарету, в золотую цепочку на распахнутом вороте, выдает разделяющую их пропасть и всю меру ненависти того, у кого нет работы, к тому, кто эту работу может ему дать.

Сидхартха осуждает брата не за то, что он выбрал путь насилия. Серьезнее другое.

«Я думаю, ты вряд ли помнишь, как поет птица»,— говорит Сидхартха брату. Несложно понять, что он имеет в виду. Сидхартха обвиняет брата в том, что борьба оттеснила для него человеческие ценности — любовь, доброту, чувство природы.

Взаимоотношения человека и природы всегда необычайно важны для Рэя. В этом смысле наиболее нагляден его фильм 1962 года — «Канченджунга», в котором уже просвечивают мотивы будущего «Противника». Сюжет крайне прост: семья преуспевающего бизнесмена выехала отдохнуть за город. Сам Рэй поясняет одну из ключевых линий этого фильма так: «Более всего интересуют меня в «Канченджунге» младшая дочь и ее новый друг. Он чувствует, что если сделает что-то приятное самовластному отцу девушки, то, может быть, получит работу. Отец, владелец пяти больших компаний, беседует с молодым человеком о прошлом, о Британии, о глупых террористах, сгнивших в тюрьмах, в то время как сам он жив; он предлагает парню работу. Но парень отвергает ее. Он говорит девушке, что, случись это в конторе в Калькутте, он, наверное бы, согласился. Но здесь, в этом чудесном месте, среди гор и снегов, он чувствует себя гигантом. Он рад, что способен сказать «нет». Для меня «Канченджунга» — это исследование выхода человека из своей скорлупы».

Единение человека и природы означает для Рэя возвращение его к самому себе, к своей неискаженной человеческой сути. Вот почему слова, брошенные Сидхартхой брату, звучат так осуждающе. Это самое глубокое их расхождение.

В этом постоянном и запутанном переплетении «да», «нет», «может быть», реального и воображаемого, приятия и неприятия действительности, конформизма и жажды бунта и заключается суть характера героя. Он весь в противоречиях, в сомнениях, в разладе стремлений и поступков, он словно бы начисто лишен определенности. И все же в главном он определенен до конца. Прежде всего он противник лжи. Немного? Но и немало.

Немало уже хотя бы потому, что честность не позволяет ему деградировать морально. Вот короткий эпизод из фильма: приятель героя Адинатх обворовывает копилку Красного Креста, сосредоточенно вытягивая по монетке через узкую щель. «Неужели тебе не совестно?» — спрашивает Сидхартха. «Нет, — отвечает приятель. — Вся страна катится по наклонной плоскости, а мне что, прикажешь в воздухе повиснуть?»

Всегда нетрудно найти козла отпущения, на которого удобнее свалить вину за все на свете, и прежде всего — за свои грехи. Если еще к тому же обвинить во всем общественный порядок, то можно еще и принять при сем благородную позу. Сидхартха козла отпущения не ищет. Он не идеализирует ни общество, ни себя. Он готов к компромиссу с системой, но не украшает свой конформизм благородными одеждами долга и служения прогрессу. Ему известна невысокая себестоимость любых красивых слов. От общества он хочет совсем немногого: чтобы оно дало ему работу и чтобы за эту работу не пришлось платить унижением, ложью, обтекаемыми, удобными для экзаменаторов ответами.

Общество, однако, не способно дать Сидхартхе и этой малости. Это ведет к взрыву, неожиданному, но, как видно, неизбежному.

Снова, как и в начале фильма, молодые люди, столпившиеся в приемной в ожидании собеседования. Обшарпанные стены, унылый интерьер казенного учреждения. Вакантных мест — четыре, претендентов — семьдесят два. Вот аккуратный молодой человек в поскрипывающих блестящих ботинках: этот не станет дерзить комиссии — скажет все так, как положено по неписаному бюрократическому регламенту. Вот другие лица — усталые, изму-

ченные ожиданием. На мгновение все в этой приемной кажутся Сидхартхе скелетами — людьми, намеренно умертвившими себя, свои чувства и разум, чтобы мертвецы сочли их пригодными заниматься безжизненным делом.

В приемной духота, затхлый воздух, еле крутится один-единственный вентилятор, нет свободного стула, на который можно присесть. Кто-то из ожидающих падает в обморок. Сидхартха вспыхивает: неужели нельзя было поставить лишний табурет. Это мелочь, частность, но сейчас в ней сфокусировалась суть: отсутствие табурета есть отсутствие элементарного уважения к людям, пусть даже зависимым людям, просителям.

Не дожидаясь своей очереди, Сидхартха, резко посторонив швейцара, входит в комнату, где заседает комиссия. Он не собирается говорить о высоких материях — человеческом достоинстве, правах личности. Все элементарно и просто: нужны стулья. Но уже это в глазах заседающих господ — бунт. Зачем стулья? Если у человека обморок, значит ему по здоровью нужно искать себе работу полегче. Бюрократическая логика в этом заключении выразила себя исчерпывающе. До таких границ конформизм Сидхартхы уже не распространяется. «Вы над нами издеваетесь!— кричит он в ярости.— Вы думаете, мы животные». Он опрокидывает стол, швыряет в стену чернильницу...

Ну, хорошо, скажем мы, перейдя на позиции здравого смысла, какового старательно, хотя и непоследовательно, пытался придерживаться герой фильма. Чего он добился? Работы не получил. Другим не помог. Порядков не изменил. Наверняка те же бюрократы будут устраивать точно такие же собеседования, и так же покорно, заискивающе и безнадежно будут осаждать их безработные соискатели. В общем, с точки зрения житейской логики поступок Сидхартхы достаточно странен.

Кроме того, не только сам герой, но и весь фильм, с точки зрения прагматической, весьма неутешителен. Разве что он просто констатирует: ситуация в обществе конфликтна, и конфликт не утихает, а разрастается — улицы запружены демонстрантами, сеансы в кинотеатрах прерываются взрывами бомб, стены домов испещрены лозунгами и знаками серпа и молота. И как следствие этого: человек, далекий от организованной борьбы, находит в себе силы сказать системе «нет».

Эта констатация фактов не пассивна. Да, Рэй оставляет в стороне проблемы движения масс. Но он пристально вглядывается в движения души одного человека, одиночки, не связанного с какой-либо идейной платформой. Он анатомирует один частный случай: как система сама порождает против себя бунт, воспитывает своего противника. Сидхартха в финале доказывает, что он и впрямь брат революционера — не только по крови, но по духу. Он также несет в себе заряд бунта, опасный для отживших социальных установлений. Правда, поступок его — не политически сознательное действие, а эмоциональный жест.

Да, Рэй не сторонник идейно «завербованного» кинематографа, но это не конформистская позиция. Просто Рэю слишком хорошо известно, что влияние искусства на жизнь опосредованно.

«Я предпочитаю поставить проблему, довести до сознания зрителей существование определенных социальных проблем и предоставить им самим возможность делать надлежащие выводы. Если у вас есть свои личные симпатии, то практически невозможно остаться беспристрастным».

Симпатии Рэя — в этом нет никакого сомнения — не на стороне тех, у кого власть, богатство, возможность увольнять и принимать на работу. Но и этот класс он хочет понимать и изображать не в отвлеченных категориях политэкономии, а на человеческом уровне: прежде чем сделать оправданный выбор, стоит узнать обе враждующие стороны.

...Когда-то в детстве мать привела семилетнего Сатьяджита к Рабиндранату Тагору и попросила мудрого старика написать несколько строк в тетради своего сына. Через день, когда мальчик пришел за своей тетрадью, Тагор сказал ему: «То, что я написал, тебе не понять сегодня, но когда ты вырастешь, сумеешь оценить написанное».

Вот о чем говорилось в этой поэтической, по-восточному иносказательной миниатюре: «Я объездил весь свет для того, чтобы увидеть горы и реки. Я потратил уйму денег на долгие путешествия. Я видел все, но не заметил каплю росы на маленьком листочке травы около моего дома, а эта капля отражает всю сложность целой Вселенной».

В своих фильмах Рэй остался верен философской заповеди Тагора. Он берет маленькую каплю — духовный мир одного человека — и в ней видит отражение Вселенной, сотрясающие ее политические бури, назревание новых сил, обретающих голос, не желающих мириться с омертвелым порядком.

Финал «Противника» прост. Герой приезжает в провинцию. Здесь ему предстоит работать торговым агентом. Не самое, конечно, лучшее место для бакалавра наук. Но зато...

Сидхартха стоит на балконе гостиницы заштатного провинциального городка. Кругом тишина. Покой. Высокое чистое небо. Слышно, как поет птица...

А. Чернышев,
В. Пронин

Этот старый добрый гангстер

«Вы не все сказали, Ферран» («Le Soleil des vagabonds»).
Авторы сценария Альфонс Будар, Жан Деланнуа (по роману Дж. М. Флинна). Режиссер Жан Деланнуа. Оператор Вальтер Воттиц. Художник Рене Рену. Композитор Франсис Лай. Производство «Ле Фильм Коперник» (Франция).

Один из пророков и пропагандистов «массовой культуры» Клемент Гринберг заявил однажды: национальный вклад США в мировую культуру XX столетия состоит прежде всего в том, что американские художники создали два самых распространенных типа. Это одинокий ковбой и трагический гангстер. И если литература обычно опережала кино, то ковбой и гангстер имеют исключительно кинематографический генезис.

В самом деле, профессиональный респектабельный бандит голливудского образца перемахнул через океан, приобрел некоторый европейский лоск и уже долгие годы из фильма в фильм организует авантюрные экскурсии в банковские сейфы Рима, Парижа, Лондона... Недавно кто-то из зарубежных критиков заметил, что в кино банки грабят чаще, чем даже в действительности.

Последнее время в амплуа грабителя едва ли не постоянно выступает знаменитый Жан Габен, который завоевал свой актерский авторитет, создав образы, по праву составляющие предмет гордости французов. И вот, не отказавшись от давно уже освоенной маски этакого степенного, рассудительного, всегда невозмутимого старикана с твердым нравом, он теперь примелькавшимися своими добродетелями, не мудрствуя лукаво, украшает амплуа гангстера. Габеновский монолитный уголовник вроде бы тоже по-своему трагичен, ибо получается, что во всех этих «Мелодиях из подвала», «Месье», «Сицилийском клане», наконец, в «Солнце бродяг», игриво окрещенном в нашем прокате «Вы не все сказали, Ферран», ему не на что употребить незаурядное дарование, кроме как на противозаконные азартные приключения. Но трагедия гангстера — фикция, хотя бы уж потому, что все его показные нравственные «доблести» отштампованы и фальшивы.

Месье Ферран, как он заявлен с первых же кадров Жаном Габеном и режиссером Жаном Деланнуа, видимо, должен вызывать к себе доверие и симпатию. Так же, как в картине «Тайна фермы Мессе», которая шла у нас чуть раньше, герой — ревностный борец против распространения наркотиков; он считает торговлю героином делом мерзопакостным. Это ведь совсем не то, что грабить банки! Он консервативен в выборе средств, он против новомодных преступлений. Так преступник старой закалки, Ферран своими методами (тяжелым кулаком — по преимуществу) начинает битву против тех, кто подпольно снабжает клиентов его ресторана ядовитым зельем. При этом не упущен случай мимоходом намекнуть, что и в своих эстетических пристрастиях месье Ферран традиционен: он не одобряет модного сюрреалиста Хуана Миро, отдавая предпочтение живописи добротно-натуральной, дедовским охотничьим натюрмортам. В общем получается, что Ферран твердо верен своим принципам.

Семья играет немаловажную роль в подобных сагах об ограблениях. На первый взгляд, семейные перипетии не более, чем фон для фабулы и передышка для зрителя, чуть притомившегося от погонь и перестрелок. Но на самом деле это момент мировоззренческий: авторы даже третьесортных гангстерских детективов утверждают, что если в своем ремесле герои не чтут уголовный кодекс, то уж в семейном кругу они нравственны на уровне домостроя.

В плутовских подвигах Феррана принимает деятельное участие некая девица, как выражался Достоевский, «живущая от себя». Мадемуазель пикантной наружности и вольных манер банально оживляет сюжет, настырно толкая его к неизбывному печальному финалу, где ее вместе с Ферраном ждет решетка. Есть и еще одна героиня — жена Феррана. Выступавшая в Москве в спектаклях театра «Вье коломбье» первоклассная актриса Сюзанн Флон в этой роли поначалу кажется пришедшей совсем из другого фильма. Супруга состоятельного кабатчика и подпольного гангстера — по облику (да, кажется, и по роду занятий) типичная интеллектуалка. Мадам Ферран вполне эмансипирована, она сочиняет романы, а тайное «хобби» мужа и его шайка ее явно шокируют. Однако, натерпевшись страху в финальных передрягах, она оценила то, что муж, рискуя жизнью, вовремя пришел ей на выручку, и под занавес со слезами на глазах признается, что будет духовно неразлучна с ним.

Абсурдность подобных лент про преступников в том, что в целом они аморальны, а в

отдельных своих фрагментах выглядят навязчиво морализаторскими. Герой-налетчик может сколько угодно взламывать электронные запоры, ему ничего не стоит укокошить кучу соперников или охранников, но он как образцовый бюргер верен супружескому долгу, заботлив к чадам своим, как патриархальный папаша. И непременно: разбойник — безукоризненно преданный друг.

Ох, уж эта сентиментальная дружба уголовников! В паре с Габеном—Ферраном работает американский актер Роберт Стак, изображающий Джима-врачевателя. Режиссерское задание актеру, очевидно, было предельно простым: играть так, чтобы самый недалекий зритель, сидящий в последнем ряду окраинного кинотеатра в каком-нибудь городке департамента Вандея, с первого же взгляда на экран понял, что перед ним — янки. Чтобы в каждом жесте, во всех повадках, акценте и апломбе был виден американец. Кстати, это обычный прием коммерческого детектива: объединять героев по контрасту возраста, роста, национальностей: пожилой коренастый француз Габен — моложавый спортивный американец Стак.

Джим-врачеватель пришел на выручку в тот самый момент, когда гнусные торговцы наркотиками переколошматили в баре «добродетельного» Феррана все бутылки, мстя ему за нетерпимость к их способам наживы. Это не только удобный случай продемонстрировать былую дружбу, завязавшуюся в годы похождений в портовых притонах всего мира, но и прием-верняк, оттеняющий «голубизну» образа Феррана. Посмотрите-ка, торговцы наркотиками — дебоширы, хулиганы, похитители порядочных дам, а наш-то Ферран совсем другой: он хоть и гангстер, но великодушный, он о людях заботится, грабит банк — дает подработать другим. И действительно, Ферран легко решает проблему кадров, комплектуя за приличное вознаграждение бригаду налетчиков, куда берет и старого друга Джима.

Вспомним: когда в фильмах про бандитов кого-то приглашают принять участие в ограблении, почти никто не говорит «нет». С дегенеративной откровенностью один из завербованных Ферраном признается, что «не прочь за обещанные 200 тысяч франков зажарить собственную бабушку». Реплика рассчитана на смех в зале, и она, увы, вызывает смех, но вряд ли делает честь традиционному юмору французов.

Научно-техническая революция не миновала гангстерских картин. Где-то на периферии нашего прошлого фестиваля показывалась, к примеру, лента под зазывным названием «Семь золотых парней», где великолепная золотая семерка грабила швейцарский банк с помощью умопомрачительной модерной техники, а подкоп делали быстроходной машиной, которая применяется при строительстве метро. У Феррана техника поскромнее, но зато тщательно разработана «научная организация труда» и схема проведения операции.

Когда-то такие сцены были занятны, затем их стали обыгрывать в пародиях, а в картине «Вы не все сказали, Ферран» технические подробности грабежа поданы с ужасающей серьезностью; актерам играть тут нечего, напряженность создается по старинке: обнару-

«Вы не все сказали, Ферран»

жат или не обнаружат микрофон в пылесосе, раздастся вой сирены или сигнализация не сработает. Зритель следит, по сути, не столько за людьми, сколько за агрегатами и хитроумными приборами.

Жан Габен играет весьма посредственно, собственно, не играет, а в несколько пониженном тонусе повторяет все то, что уже делал на экране десятки раз. Когда в роли вдруг появляются чисто игровые куски, вроде сцены нетрезвых фривольных воспоминаний Феррана о красотке Люлю, Габен беспомощен; он пытается тряхнуть актерской сноровкой, но усталость от однообразия ролей и ситуаций побеждает робкую вспышку его темперамента.

Когда-то каждая новая встреча с ним в таких по-разному талантливых фильмах, как «У стен Малапаги» или «Отверженные», во многих других картинах становилась событием, была открытием личности. Теперь же сюжетные тождества со скромными вариациями и ничтожные художественные задачи принуждают актера лишь отыгрывать интригу, а это неинтересно, и уже невозможно отличить Габена в роли гангстера Феррана от Габена — фермера Мессе.

Джим задает Феррану существенный вопрос: а зачем ему вся эта афера? Дела у него в ресторане идут исправно, он не бедствует, кредит в банке у него и так изрядный.

Пятьдесят миллионов Феррану и впрямь не очень нужны. Во всяком случае, он так заявляет. Дороже денег для него возможность «встряхнуться». В нем не то чтобы взыграли старые страсти, у него в крови инстинкт, который заставляет его денно и нощно обмозговывать очередное веселенькое дельце.

В фильме «Вы не все сказали, Ферран» интрига представлена в форме так называемого «немотивированного преступления», то есть преступления не столько корысти ради, сколько ради достижения психологического стресса. Для отяжелевшего на покое Феррана это что-то вроде шоковой терапии. О немотивированных преступлениях сейчас очень много пишут на Западе — социологи, психологи, журналисты, особенно после дела Мэнсона да и некоторых других подобных уродливых дел. Во Франции немотивированность преступления в свое время воспевал Андре Жид. Конечно, заурядный детектив про Феррана — это лишь удешевленный контратип: здесь одна только замашка на умствование.

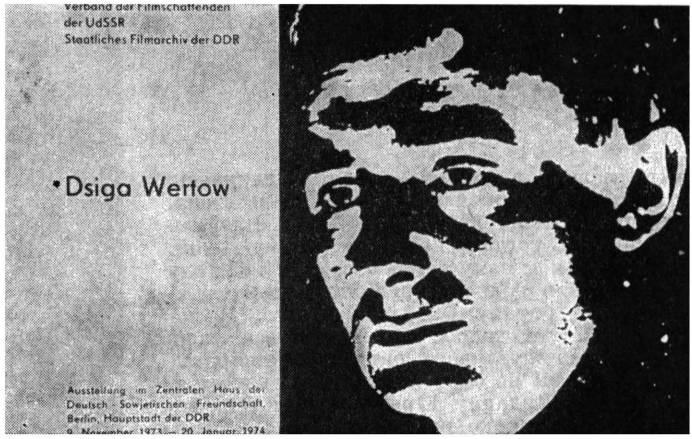
На самом деле в этой ленте грабительство мотивировано и сюжетно и, что особенно важно, идейно. Герой, дабы продемонстрировать свой престиж, идет на преступление, он воображает себя исключительной личностью. Аморальность бандита-супермена, как это понятно из отдельных реплик и робких намеков, началась с участия в колониальной войне. Он и Джим время от времени вспоминают со смаком Сайгон и свои тамошние грязные дела. Но режиссер из-за какой-то нравственной «нерадивости» и здесь упускает возможность точной социальной оценки своих персонажей.

Наконец, небольшой комментарий к прокату. Фильм весьма посредственных художественных достоинств, авторы которого открыто любуются своим «добрым старым гангстером», шесть лет назад отработал свое на коммерческом экране Запада. Относительно его художественных достоинств никто никогда не заблуждался — картина всегда числилась по разряду коммерческого кино, и расчет прокатчиков строился только на том, что публика пойдет в кино, соблазненная именем Габена. Сегодня нас приглашают в кинотеатр на «Феррана», тоже рассчитывая на наши симпатии к большому актеру, и... закрывают глаза на то, что Габен здесь — лишь тень Габена. И что в идеологическом отношении фильм построен на расхожих стереотипах буржуазного кино.

«Феррана» прокатывали старательно — и залы при этом не пустовали. И если уж говорить о прокате только французских картин на наших экранах, то нельзя не вспомнить и о других «шедеврах». Об «Анжелике», о «Человеке-оркестре» и «Маленьком купальщике», о «Доме под деревьями». При всех жанровых различиях картины эти относятся к коммерческому кино, поверхностному, ориентированному на весьма нетребовательный вкус.

Мы все сказали, месье Ферран. Впрочем, вас это, быть может, и не касается...

Выставка Дзиги Вертова в Берлине



Пригласительный билет на открытие выставки Дзиги Вертова в Берлине

Творческое и в неменьшей мере теоретическое наследие замечательного советского режиссера-документалиста обретает сегодня значительную и своеобразную «вторую жизнь». Идеи, эксперименты, фильмы Дзиги Вертова оказались созвучными поискам современного киноискусства. Распространение методов «прямого кино» в мировой документалистике породило новую волну интереса к ранним картинам режиссера, к его «киноглазу», его опыту фиксации ускользающих мгновений жизни. Бурное развитие телевидения обнаружило общность современных задач, коммуникативных средств и взглядов Вертова 20-х годов, высказываний режиссера той поры об организации «массового зрения», о необходимости давать систематические экранные «обзоры мира».

Жизненный и творческий путь Дзиги Вертова, его работа над фильмами о В. И. Ленине, дружба с В. Маяковским — все это нашло отражение в экспонатах открывшейся в ноябре прошлого года в Берлине выставке.

Выставка, посвященная жизни и творчеству Вертова, подготовлена совместными усилиями Союза кинематографистов СССР и Государственного киноархива ГДР. В ее создании приняли участие Е. Вертова-Свилова и кинокритик С. Дробашенко, а с немецкой стороны — В. Клауэ и Э. Вешер. Материалы для выставки взяты из личного архива Е. Вертовой-Свиловой.

Большое количество экспонатов выставки — рукописи, фотографии, монтажные разработки фильмов, съемочные планы — дает представление о главном — о напряженной творческой мысли художника, его стремлении к фиксации на кинопленке революционных явлений жизни, к созданию впечатляющего документального образа нового человека и нового мира.

Творческое содружество киноорганизаций Советского Союза и ГДР принесло положительные результаты. Об этом живо свидетельствуют многочисленные статьи о выставке Д. Вертова, появившиеся в прессе ГДР, интерес к ней со стороны берлинской общественности, отзывы в книге посетителей.

В день торжественного открытия выставки. Среди посетителей — заместитель министра культуры ГДР Г. Клайн (второй слева), Е. Вертова-Свилова (в центре) и С. Дробашенко (крайний справа).

Преданность кинематографу

«Что нового в кино?» — заметно заикаясь, с ласковой улыбкой поднимаясь из-за стола, спрашивал меня Михаил Юрьевич Блейман всякий раз, когда я приходил к нему домой. Приходил я к нему тогда часто: в 1965 году мы работали над сценарием картины о «Сатурне» по роману В. Ардаматского. И постоянный этот вопрос мог показаться лишь частью полушутливого ритуала гостеприимства, если бы не отражал главного качества, присущего Михаилу Юрьевичу. Он был необычайно чуток ко всему новому.

В нем поражала энциклопедичность знаний. Он мог свободно обсуждать любую проблему из тех, что его интересовали. А интересовался он многим. Политикой, экономикой, культурой. О литературе и кинематографе он, казалось, знал все.

Я помню нашу поездку в Германскую Демократическую Республику перед постановкой фильма «Бой после победы». Мы были в Лейпциге, Дрездене, Эрфурте, Иене, маленьких городках Тюрингии. Были и в Западном Берлине. Михаил Юрьевич интересовался не только достопримечательностями, которые рекомендовались путеводителями. Он любил забираться в неведомые гидам закоулки и получал необыкновенное удовольствие, обнаружив что-нибудь примечательное, выразительное. Михаил Юрьевич был немолод и не мог похвастаться хорошим здоровьем, но его стремление увидеть как можно больше не знало предела.

Кинематографисты и зрители моего поколения вряд ли забудут волнение и радость встречи с фильмом «Великий гражданин». Мне лично эта встреча помогла определить свое призвание. При участии Михаила Юрьевича был создан один из лучших наших приключенческих фильмов «Подвиг разведчика».

Когда много лет спустя я встретился с М. Ю. Блейманом в совместной работе, то был поражен его самоотверженностью и взыскательностью к себе. Он относился к числу редких драматургов, не считающих свою миссию выполненной после утверждения режиссерского сценария.

На съемочной площадке Михаил Юрьевич никогда не был посторонним наблюдателем, вместе с режиссером и актерами продолжал поиск наиболее точных и выразительных решений. А если что-нибудь не получалось, то претензии обращал прежде всего к себе. Даже после завершения нашей с ним картины, я не раз слышал от него: «Эту сцену можно было написать лучше».

Чувство новизны было свойственно и Блейману-критику. Я помню, с каким интересом Михаил Юрьевич относился к новому поколению режиссеров, входившему тогда в советский кинематограф.

Лучшие статьи Блеймана привлекали внимание точностью и доказательностью аргументов, заботой о развитии, обогащении традиций советского кино. И тем, что они были прекрасно написаны. Остроумие анализа, изящество стиля, блеск афоризмов... Какая удача для всех нас, что Михаил Юрьевич успел собрать свои статьи в книгу. Дополненная воспоминаниями Блеймана-мемуариста, она поможет лучше понять путь критика.

Может быть, потому, что Михаил Юрьевич так любил все новое и талантливое, он был хорошим педагогом. Он вел курс кинокритики во ВГИКе, подготовил несколько выпусков кинодраматургов на Высших сценарных курсах. Трудно перечислить всех его учеников. Михаил Юрьевич оставил добрую память о себе у всех, с кем встречался.

Последний раз я видел Михаила Юрьевича в больнице. Он был изнурен болезнью, но сохранил ясность духа. Как обычно он спросил меня:

— Что нового в кино?

Через два дня Михаила Юрьевича Блеймана не стало...

В. Азаров

Советские фильмы — лауреаты XVI Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге, 1973 г.

Главный приз фестиваля «Золотой голубь» — фильму «Роменская мадонна» («Укркинохроника») (вместе с фильмом «Тай Хо — деревня четвертой зоны», ГДР)

Главный приз фестиваля «Золотой голубь» — фильму «Рассказ о первой весне» (ЦСДФ)

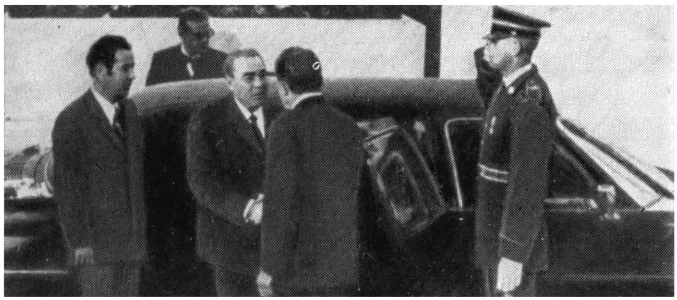
Главный приз фестиваля «Золотой голубь» — телефильму «Завтрашняя земля» («Киевнаучфильм»)

Приз фестиваля «Серебряный голубь» — телефильму «Чили. Время борьбы, время тревог» (по заказу Центрального телевидения, «Мосфильм») (вместе с фильмом «Чилийский сентябрь», Франция)

Специальный приз Всемирного Совета Мира — телефильму «Программа мира — в действии» (Центральное телевидение, объединение «Экран»)

Премия Международного союза студентов — фильму «Это беспокойное студенчество» («Леннаучфильм»)

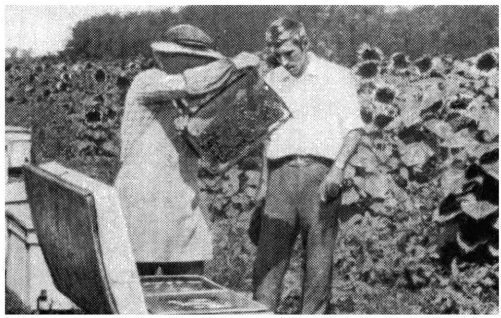
Диплом Международной демократической федерации женщин — фильму «Эжени Коттон» (ЦСДФ)



«Программа мира — в действии»

«Роменская мадонна»

«Рассказ о первой весне»



«Завтрашняя земля»

4 1974

Чего ждет от кинематографа зритель 70-х годов? Над этими вопросами размышляют рабочие и инженеры автозавода имени Лихачева;

рецензии Г. Капралова, В. Черных, Л. Ягунковой, Л. Кабо на фильмы «Как закалялась сталь», «Большой хлеб» и «Хлеборобы», «Здравствуй, добрый человек», «Разговор на равных» и «ТЮЗ с утра до полуночи»;

кинокритики И. Вайсфельд, А. Вартанов, М. Власов, М. Зак, Р. Соболев и К. Щербаков отвечают на вопросы анкеты «ИК» о проблемах современной советской кинорежиссуры;

основным тенденциям современного чехословацкого кино посвящены статьи генерального директора Центрального управления чехословацкого кинематографа Й. Пурша, популярного чешского актера театра и кино К. Глушички, словацкого режиссера И. Режухи и корреспондента «ИК» Н. Савицкого;

рецензии Г. Богемского и В. Михалковича на известные читателям фильмы «Задержан в ожидании суда», «Следствие закончено: забудьте», «Полмиллиарда за алиби» и «Анатомия любви»;

корреспонденции Ю. Комова и Е. Бабенко из Нью-Йорка и Парижа — специально для «ИК»: «Кино в США и во Франции сегодня»;

сценарий А. Володина «Дочки-матери» и другие материалы.

Индекс 70402